

Universidad Autónoma de Madrid
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Música

La tratadística española del contrapunto severo
desde el siglo XVIII al XX

Su metodología de enseñanza y los elementos que influyeron en su
evolución hasta la conformación de los grandes tratados españoles

Tesis doctoral que presenta

Luis Carlos Anzaldúa González

como requisito para obtener el grado de
Doctor en Historia y Ciencias de la Música

Dirigida por
Yvan Nommick
Doctor en Historia de la Música y Musicología
por la Universidad de París-Sorbona

Madrid, mayo de 2007

La tratadística española del contrapunto severo desde el siglo XVIII al XX

Su metodología de enseñanza y los elementos que influyeron en su evolución hasta la conformación de los grandes tratados españoles

A mis padres, Amalia y Felipe
A mis hermanos, Alicia, Felipe y Eugenia
A mi maestro, Miguel Agustín
A mi esposa, Judy

Índice general

<i>Prólogo</i>	13
<i>Criterios ortográficos y editoriales</i>	17
Abreviaturas, siglas y acrónimos	17
<i>Introducción</i>	19
Planteamiento del tema	19
Estado de la cuestión	20
Objetivos científicos	22
Metodología	23
Estructura del trabajo	24
<i>Marco teórico de referencia</i>	27
<i>Contrapunto... una palabra enigmática</i>	29
<i>Originalidad del sistema fuxiano</i>	32
<i>Contrapunto, ¿un descubrimiento casual?</i>	48
<i>Los preceptistas universales</i>	56
<i>Las escuelas de contrapunto</i>	71
<i>Los primeros documentos españoles</i>	75
Fernand Estevan	76
Manuscrito escurialense	78
La Música Práctica de Ramos de Pareja	81
Diego del Puerto	82
Francisco Tovar	83
Diego Ortiz	83
Tomás de Santa María	84
<i>Los antecedentes del siglo XVIII</i>	86
<i>Capítulo I: Los tratados españoles en el siglo XVIII</i>	91
1.1 Pablo Nassarre, un teórico conservador	93
1.2 Antonio de la Cruz Brocarte, el nassarista	111
1.3 La poca originalidad de Jorge de Guzmán	121
1.4 Tomás Vicente Tosca Mascó, el científico de la música	124
1.5 Pedro de Ulloa y las matemáticas que suenan	136
1.6 Los tratadistas del canto llano, una larga transición	150
1.6.1 Martín y Coll	151
1.6.2 Joseph Salado	152
1.6.4 Pedro Rabassa	154
1.6.5 Bernardo Comes y Puig	159
1.7 Francisco Valls, músico progresista	161
1.8 Ventura Roel del Río: ¿plagiario o auténtico?	184
1.9 Antonio Rodríguez de Hita y su Diapasón Instructivo... ..	187
1.10 Los tratados de 1760-61	197
1.10.1 Diego de Roxas	197

1.10.2 Gerónimo Romero de Ávila	199
1.10.3 Juan Francisco de Sayas	200
1.10.4 Un vacío contrapuntístico	207
1.11 Antonio Eximeno, el detractor de las reglas contrapuntísticas	210
1.11.1 Recensión de la obra de Eximeno reflejada a través de la prensa de la época	212
1.11.2 Del origen y reglas de la música... tomo I	230
1.11.3 Del origen y reglas de la música... tomo II	235
1.11.4 El método de estudiar contrapunto	236
1.11.5 Del origen y reglas de la música... tomo III	261
1.11.6 Eximeno y el Ensayo de contrapunto del P. Martini	268
1.12 Tratadistas de transición: Desde Francisco Marcos a Urtasun de Yrarraga	283
1.12.1 Francisco Marcos	283
1.12.2 Ignacio Ramoneda	286
1.12.3 Francisco de Santa María	287
1.12.4 Manuel Pérez	297
1.12.5 Daniel Travería	299
1.12.6 Vicente Pérez Martínez	301
1.12.7 El manuscrito de Urtasun de Yrarraga	302
<i>Capítulo II: Los tratados españoles en el siglo XIX</i>	307
2.1 “El Águila de la Música”, Pedro Aranaz y Vides	309
2.2 José Nonó y su Escuela completa de música	345
2.3 Joaquín Montero y las teorías de Eximeno	350
2.4 Virués Spínola, un musicógrafo inconforme	366
2.5 La Geneuphonía de Virués	375
2.6 La armonía es un solo acorde: Miguel López Remacha	405
2.7 Lo paradójico de Blas Hernández	407
2.8 El equilibrio técnico de Indalecio Soriano Fuentes	424
2.9 Armonía y contrapunto como sinónimos: Francisco Andreví	434
2.10 Algunos autores de paso del siglo XIX	444
2.10.1 Joaquín Sánchez de Madrid	445
2.10.2 Ángel Moriggi	446
2.10.3 Carlos Poisot	449
2.10.4 Joaquín Romero	453
2.11 El polifacético Hilarión Eslava	456
2.11.1 El Tratado de Contrapunto y Fuga	461
2.11.2 Los fundamentos del contrapunto	469
2.11.3 La escuela antigua	471
2.11.4 Eslava en retrospectiva histórica	497
<i>Capítulo III: Los tratados españoles en el siglo XX</i>	503
3.1 Ramón Borobia, el precursor del contrapunto	505
3.2 El tratado de composición de Joaquín Turina	517
3.3 El método para invidentes de Rafael Rodríguez Albert	524
3.4 Ejercicios de contrapunto de Joaquín Zamacois	534
3.5 Francisco Calés, un gran pedagogo	540
3.5.1 El Tratado de contrapunto de Francisco Calés	547

3.5.2 El contrapunto a dos voces	553
3.5.3 El contrapunto a tres voces	571
3.5.4 Las especies combinadas	578
3.5.5 El contrapunto a cuatro voces	582
3.5.6 Especies combinadas a cuatro voces	584
3.5.7 El contrapunto a más de cuatro voces	585
3.5.8 Calés en retrospectiva histórica	588
3.6 José García Gago, un teórico vanguardista	591
3.6.1 El tratado de contrapunto de José García Gago	601
3.6.2 Las especies en el contrapunto a dos voces	609
3.6.3 Las especies en el contrapunto a tres voces	619
3.6.4 Las mezclas a tres voces	624
3.6.5 El contrapunto a cuatro voces	626
3.6.6 Las mezclas a cuatro voces	627
3.6.7 El contrapunto a más de cuatro voces	629
3.6.8 García Gago en retrospectiva histórica	632
3.7 Amando Blanquer, el humanista musical	636
3.7.1 Entrevista a Amando Blanquer	638
3.7.2 La técnica de contrapunto de Blanquer	646
3.7.3 El contrapunto riguroso	650
3.7.4 El ritmo en el contrapunto	653
3.7.5 Las reglas melódicas	655
3.7.6 El espíritu armónico del contrapunto	657
3.7.7 Los preceptos complementarios en el contrapunto	662
3.7.8 Estudio de las especies a dos voces	665
3.7.9 El estudio de las especies a tres voces	672
3.7.10 Combinando especies a tres voces	679
3.7.11 El estudio de las especies a cuatro voces	680
3.7.12 Combinando especies a cuatro voces	684
3.7.13 Contrapunto a más de cuatro voces	685
3.7.14 Amando Blanquer en retrospectiva histórica	693
Capítulo IV: Propuesta: Curso integral de contrapunto severo	697
4.1 Antecedentes	699
4.2 Parte I: El cantus firmus y normas generales	705
4.3 Parte II: Contrapunto a dos voces, primera especie (nota contra nota)	717
4.4 Parte III: Contrapunto a dos voces, segunda especie binaria (dos notas contra una)	729
4.4.1 Contrapunto a dos voces segunda especie ternaria (tres notas contra una)	737
4.5 Parte IV: Contrapunto a dos voces tercera especie binaria (cuatro notas contra una)	741
4.5.1 Contrapunto a dos voces tercera especie ternaria (seis notas contra una)	750
4.6 Parte V: Contrapunto a dos voces cuarta especie binaria (síncopas)	755
4.6.1 Contrapunto a dos voces cuarta especie ternaria (síncopas)	762
4.7 Parte VI: Contrapunto a dos voces quinta especie binaria (florido binario)	768
4.7.1 Contrapunto a dos voces quinta especie ternaria (florido ternario)	774
4.8 Parte VII: Contrapunto a tres voces, primera especie (nota contra nota)	779
4.9 Parte VIII: Contrapunto a tres voces, segunda especie binaria (dos notas contra una)	789
4.9.1 Contrapunto a tres voces segunda especie ternaria (tres notas contra una)	793

4.10 Parte IX: Contrapunto a tres voces, tercera especie binaria y ternaria (cuatro o seis notas contra una)	796
4.11 Parte X: Contrapunto a tres voces cuarta especie binaria y ternaria (síncopas)	801
4.12 Parte XI: Mezcla de especies a tres voces	808
4.13 Parte XII: Contrapunto a tres voces quinta especie binaria (florido binario)	811
4.13.1 Contrapunto a tres voces quinta especie ternaria (florido ternario)	814
4.14 Parte XIII: Contrapunto a cuatro voces, primera a quinta especies	816
4.15 Parte XIV: Mezcla de especies a cuatro voces	830
4.16 Parte XV: Contrapunto a cuatro voces quinta especie (florido)	833
4.17 Parte XVI: Contrapunto a cinco, seis y ocho voces	835
4.17.1 Consideraciones generales	835
4.17.2 Disposiciones vocales	835
4.17.3 Licencias	836
4.17.4 Después del contrapunto severo	838
4.17.5 Ejercicio de análisis	839
4. 18 Anexo	846
4.18.1 Contrapunto y armonía	846
4.18.2 Melodía, cantus firmus, canto dado, canto llano y canto de órgano	846
4.18.3 Los modos	847
4.18.4 El compás	847
4.18.5 Cadencias y semicadencias	848
4.18.6 Ornamentación	848
4.18.7 Las modulaciones	848
4.18.8 La audición	849
4. 19 Sumario de la propuesta de Curso integral	850
<i>Conclusiones</i>	857
<i>Consideraciones generales</i>	857
<i>Aspectos relevantes de los tratados españoles más importantes del siglo XVIII</i>	858
<i>Aspectos relevantes de los tratados españoles más importantes del siglo XIX</i>	862
<i>Aspectos relevantes de los tratados españoles más importantes del siglo XX</i>	864
<i>Conclusión Final</i>	864
<i>Bibliografía</i>	877
Fuentes primarias	877
Fuentes secundarias	886
Diccionarios	892
Publicaciones periódicas	892
Prensa	892
Revistas	893
Páginas de Internet	893
Índice de cuadros	895
Índice de ejemplos	897
Índice de ilustraciones	919
Índice de pistas en disco compacto: Curso integral de contrapunto severo	922
Índice onomástico	925

Prólogo

Desgraciadamente la teoría de la música no siempre se ha presentado con la suficiente claridad, y aunque se reconoce que la mayoría de los temas que la constituyen han sido explicados satisfactoriamente, otros, en cambio, siguen provocando incertidumbre o incluso hasta cierta desconfianza, como es el caso del contrapunto.

Esta disciplina generalmente presente en los planes de estudio de las instituciones educativas ha perdido terreno en los últimos años porque, tristemente, a la vista de algunos profesores, se ha convertido sólo en una metodología estricta y anticuada donde el estudiante termina resolviendo “crucigramas” basado en reglas axiomáticas pero sin entender su funcionalidad y sentido real que tiene en la formación del músico profesional. Dicha disociación entre la teoría y la práctica ha colocado a la música en posiciones totalmente antagónicas con evidentes consecuencias negativas en los estudiantes, sobre todo en aquellos del área de composición.

Es evidente que la música del siglo XXI y las transformaciones que ha sufrido la técnica de la composición ponen de manifiesto que nunca existió una forma única de componer, sino muchas y muy variadas, por lo que este trabajo considera esta diversidad y promueve el respeto a cada una, sin dejar de señalar lo que he creído que es materia de reflexión. Ahora bien, el campo de este análisis se limita exclusivamente al contrapunto severo, es decir, a aquella parte de la teoría del contrapunto que versa sobre el entrenamiento necesario para lograr un cierto dominio en el manejo simultáneo de dos o más líneas melódicas interdependientes y que se basa en el tradicional sistema de especies o cualquier otro equivalente.

Los tratadistas han fundamentado sus teorías basándose en las normas marcadas por la tradición, sin embargo, es importante aclarar que cada teórico tiene una forma distinta de interpretar dichas normas por lo que se genera una diversidad de estilos que han enriquecido la historia de la tratadística del contrapunto.

Dadas estas circunstancias, es muy importante un análisis crítico, acorde a la evolución de la técnica contrapuntística académica que permita acercarnos más a este cúmulo de reglas y comprender su funcionalidad en el lenguaje musical.

La tarea no es fácil por tratarse de reglas que, finalmente, están supeditadas a momentos históricos y situaciones geográficas que conforman una determinada cultura y que obedecen en definitiva, no lo olvidemos, a consideraciones artísticas que, aunque basadas en esencia en elementos científicos, escapan a ser sometidas a disertaciones puramente matemáticas.

La investigación ha durado cuatro años con un antecedente de doce como profesor de contrapunto y fuga en la Universidad Autónoma de Chihuahua, México, de ahí el interés por la materia, la cual siempre me ha apasionado y me mantiene en la búsqueda constante de nuevos datos que me permitan ofrecer a mis alumnos un conocimiento mejor fundamentado. Por este motivo, a pesar de que la meta era estudiar los tratados españoles a partir del siglo XVIII, a medida que avanzaba la investigación me sorprendía la inmensidad de documentos importantes, tanto de autores españoles como extranjeros, que no habían sido estudiados en profundidad en este contexto, por lo que me aventuré a realizar un marco teórico de referencia que abarcó desde el siglo XV hasta el XVII.

Para terminar, antes de presentar los resultados de este trabajo quisiera mostrar mi gratitud a la Universidad Autónoma de Chihuahua y al gobierno de México que, a través de su programa de mejoramiento del profesorado (Promep), de la Secretaría de Educación Pública, mostraron un importante y decidido apoyo sin el cual no hubieran sido posible mis estudios en España. También deseo agradecer a la Universidad Autónoma de Madrid por acogerme en su programa de doctorado y concederme una beca para realizar una estancia de investigación en el Archivo Manuel de Falla de Granada.

Mi profundo agradecimiento también a las personas que de una u otra forma contribuyeron a la cristalización de este proyecto: Mi esposa Judith, sin la cual, simplemente, todo esto no hubiera sido posible; mi familia, directa y política, que

siempre ha sido un gran soporte en mi vida; José María García Plaja, hijo de José García Gago, quien me dio acceso a su archivo personal en su casa en Barcelona, facilitándome documentos que de otra manera no hubiera sido posible obtener; Zoila Espino Díaz por sus gestiones para la obtención de manuscritos en la Biblioteca Capitular Colombina de Sevilla; Francisco Javier Estrada Ramiro que, como ex discípulo de Francisco Calés, me aportó documentos y datos interesantes; Daniel Vega Cernuda y Mercedes Padilla por su orientación y sólidos conocimientos siendo mis profesores de contrapunto y fuga en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid; Amando Blanquer Ponsoda, quien amablemente me dedicó muchas horas de su tiempo en su residencia de Valencia para hablarme de su método y de la magia de la música; Humberto Hernández Medrano que, con sus magistrales clases en su Taller de Estudios Polifónicos en México, me permitió contar con los suficientes elementos técnicos para iniciar esta empresa; Miguel Agustín López, reconocido como uno de los catedráticos de piano más importantes de México, por transmitirme sus invaluable conocimientos y absoluto apoyo durante toda mi carrera; Ramón Farías Rascón y Esteban Alba Mireles por su apoyo en las largas traducciones al castellano de textos en inglés y alemán; Luca Chiantore, María del Carmen Gómez Muntané, Enrico Fubini y José López Calo por sus cursos y trascendentes sugerencias; el personal de los archivos y bibliotecas consultadas, en especial de la Biblioteca Nacional de España; Alfredo Vicent como tutor académico; y, especialmente, Yvan Nommick, director de esta tesis, quien ha revisado y corregido pacientemente los borradores y me ha acompañado durante varios años a lo largo de todo el trabajo siempre con entusiasmo, calidad humana y profesionalismo. A ellos, y a todos aquellos cuyos nombres no puedo citar, sinceramente muchas gracias.

Luis Carlos Anxaldúa González

Madrid, mayo de 2007

Criterios ortográficos y editoriales

Hemos corregido y actualizado la ortografía de las citas y los documentos con el fin de facilitar su lectura; sin embargo, en los casos en que consideramos necesario respetar la ortografía original, ésta se ha dejado intacta pero con la respectiva aclaración entre corchetes: [*sic*].

Se ha homogeneizado la escritura de la palabra *contrapunto*, utilizándola siempre con la primera letra en minúscula, cuando se presenta en el cuerpo del texto, con la intención de no cansar visualmente al lector ya que evidentemente esta palabra aparece muy a menudo en el transcurso del trabajo. De cualquier manera, la aplicación de la palabra, ya sea como género o para designar a cada una de las líneas melódicas con que se acompaña a otra, se deduce fácilmente por el contexto en que se encuentra.

Para las referencias internas del trabajo se han aplicado los habituales *infra* y *supra*.

Abreviaturas, siglas y acrónimos

abr.	: abril	c.f.	: cantus firmus
ag.	: agosto	cm	: centímetros
A.M.F.	: Archivo Manuel de Falla	coaut.	: coautor
amp.	: ampliada	col.	: colección, columna
anóm.	: anónimo	con.	: consonancia
ap.	: apéndice	coord.	: coordinador
apdo.	: apartado	corr.	: corrector, corregido
ar.	: archivo	C.p.	: contrapunto
art.	: artículo	CSIC	: Consejo Superior de Investigaciones Científicas
art. cit.	: en el artículo citado	ded.	: dedicado, dedicatoria
aum.	: aumentada	dic.	: diciembre
autógr.	: autógrafo	dir.	: dirección, director
bibliogr.	: bibliografía	dis.	: disonancia
B.M.M.	: Biblioteca Musical de Madrid	doc.	: documento
B.N.E.	: Biblioteca Nacional de España	ed.	: edición, editor
ca.	: <i>circa</i> [aproximadamente]	ed. lit.	: editor literario
cap.	: capítulo	ej.	: ejemplo
cat.	: catálogo	en.	: enero
c.d.	: canto dado	[et al.]	: y otros
cf.	: confróntese		

f.	: folio	[s.n.]	: sin editor
facs.	: facsímil	ss.	: y páginas siguientes
fasc.	: fascículo	subtít.	: subtítulo
feb.	: febrero	supl.	: suplemento
fig.	: figura	t.	: tomo
fos.	: folios	tít.	: título
h.	: hoja	trad.	: traducción o traductor, según el contexto
<i>Ibid.</i>	: <i>ibidem</i> (en el mismo lugar)	UAM	: Universidad Autónoma de Madrid
<i>Id.</i>	: <i>idem</i> (el mismo, lo mismo)	v.	: verso
il.	: ilustración, ilustrador	v.g.	: <i>verbi gratia</i> (por ejemplo)
incl.	: incluido	vol.	: volumen
jun.	: junio		
jul.	: julio		
lám.	: lámina		
lat.	: latín		
lib.	: libro		
mecan.	: mecanografiado		
micro.	: microfilme		
mov.	: movimiento		
ms.	: manuscrito		
mss.	: manuscritos		
mús.	: música		
n.	: nota		
n.º	: número		
nov.	: noviembre		
oct.	: octubre		
<i>op.</i>	: <i>opus</i> (obra)		
opúsc.	: opúsculo		
orig.	: original		
p.	: página		
pp.	: páginas		
part. cit.	: en la partitura citada		
pl.	: plancha		
pref.	: prefacio		
publ.	: publicado		
r.	: recto		
RCSM	: Real Conservatorio Superior de Música		
rec.	: recopilador		
reimp.	: reimpresión		
[s.a.]	: sin año		
secc.	: sección		
sep.	: separata		
sept.	: septiembre		
ser.	: serie		
s.f.	: sin fecha		
SGAE:	: Sociedad General de Autores y Editores		
[sic]	: así		
sig.	: signatura		
[s.l.]	: sin lugar		

Introducción

Planteamiento del tema

Una de las áreas que conforman el estudio de la composición musical es el contrapunto. La aplicación de esta disciplina se ha extendido al campo del análisis y, como consecuencia, a diversas líneas de la musicología. Se reconoce que, en general, existe un vacío de información respecto a la literatura relacionada con la evolución de la técnica del contrapunto severo manifestada en los diversos tratados españoles publicados en los últimos tres siglos. Daniel Vega, en su prólogo a Calés¹, expone una relación histórica de los preceptistas más destacados que conformaban la teoría del contrapunto, tanto en el ámbito universal, como en el español. Asimismo, señala el hilo conductor de las diferentes escuelas contrapuntísticas que fundamentaron las nuevas posturas pedagógicas: es decir, la Fuxiana y la Kirnbergeriana.

Por otro lado, en la historia española del contrapunto, una constante ha sido la carencia de textos de producción nacional dedicados a la enseñanza de esta disciplina y así lo constatan Virués (1824-31), Eslava (1864), Calés (1954), Blanquer (1975) y García Gago (1977). Como consecuencia, se ha tenido que recurrir a publicaciones extranjeras como los trabajos de Kirnberger (1771), Jadassohn (1884) o Jeppesen (1931), que, en muchos casos, según los mismos profesores, no cubren las expectativas.

La publicación de métodos españoles se remonta al tratado *Reglas de Canto Plano, é de Contra-punto é de Canto de Órgano* de Fernand [Fernando] Estevan [Esteban] escrito en 1410, considerado el primer tratado teórico español escrito en castellano del que, aunque no llegó a editarse, se conserva una copia del manuscrito de mediados del siglo XIX en la Biblioteca Nacional de Madrid². También reconocemos otros trabajos que, con nomenclaturas diferentes dada su antigüedad, saltan a la vista: Domingo Marcos Durán con

¹ VEGA CERNUDA, Daniel: prólogo a CALÉS OTERO, Francisco: *Tratado de Contrapunto I, Contrapunto Severo*. Madrid, Música Didacta, 1997, pp. I-VI.

² ESTEVAN, Fernand: *Reglas de Canto Plano, é de Contra-punto é de Canto de Órgano*. 1410. Introducción, comentario, estudio y transcripción de M^a Pilar Escudero García. Madrid, Copy Centro Ópera, 1980. (Ar. de la B.N.E., sig.: 9/83897. El original se encuentra en la Biblioteca Pública de Toledo).

su obra de finales del siglo XV *Súmula de canto de órgano...*³ y Tomás de Santa María con su trabajo titulado *Libro llamado el Arte de tañer Fantasía...*, escrito en 1565⁴.

Estado de la cuestión

Al margen de posiciones extremistas como la de José Virués, recogida en su obra *Cartilla Armónica o El Contrapunto explicado en seis lecciones* (1824) en la cual expresa que: “[...] ninguno de nuestros excelentes armonistas españoles ha publicado un Arte, elemental, fácil y breve, cual se necesita, para la enseñanza del contrapunto [...]”⁵, nos encontramos más de un siglo después con Amando Blanquer, quien nos muestra en la presentación de su libro *Técnica del Contrapunto* (1975)⁶ la falta de tratados españoles sobre contrapunto, circunstancia que Francisco Calés comparte y así lo expresa en el prólogo de dicho método⁷.

Francisco Calés ya había estado reflexionando tiempo atrás sobre estos temas, como lo muestra su “Ensayo sobre el Contrapunto y Fuga, su pedagogía y plan de estudios” que fue publicado por la revista *Música* en 1954-56. En él, expone qué son

³ MARCOS DURÁN, Domingo: *Súmula de canto de órgano contrapunto y composición vocal práctica y especulativa*. Madrid, Joyas Bibliográficas, col. “Viejos Libros de Música”, 3, 1976. (Ar. de la B.M.M., sig.: T.1334).

⁴ SANTA MARÍA, Tomás de [indicado en la cubierta como Thomas de Sancta María]: *Libro llamado el Arte de tañer Fantasía, assi para tecla como para vihuela, y todo instrumento que se pudiere tañer a tres, y a quatro voces, y más. Por el qual en breve tiempo, y con poco trabajo, fácilmente se podría tañer Fantasía. El qual por mandado del muy alto consejo real fue examinado, y aprobado por el eminente música de su majestad Antonio de Cabeçon, y por Juan de Cabeçon, su hermano*. Por Francisco Fernández de Córdoba. Valladolid, 1565. (Ar. de la B.N.E., sig.: M/15088). [El título de los tratados se transcribe respetando su ortografía original].

⁵ VIRUÉS Y SPÍNOLA, José Joaquín: *Cartilla Harmónica o el Contrapunto explicado en seis lecciones*. Madrid, Imprenta Real, 1824, pp. 7-9. (Ar. de la B.N.E., sig.: M/3062, formato de 24,8 cm de ancho por 37,8 cm de largo).

⁶ “Muchos y de variada índole son los motivos que me han impulsado a la publicación del presente libro sobre técnica del contrapunto. de una parte, los tratados españoles sobre la materia son prácticamente inexistentes; de otra, considero que los estudios de contrapunto deben ser fuente de música pura y de belleza sonora”. (Véase BLANQUER PONSODA, Amando: *Técnica del Contrapunto*. Madrid, Real Musical, 1975, p. 5).

⁷ “No es copiosa en España la producción de obras dedicadas a la didáctica musical ni frecuente su publicación; menos todavía la referida a técnicas de nivel superior y carácter tan especializado como es, en verdad, la del contrapunto”. (CALÉS Otero, F.: prólogo a BLANQUER PONSODA, Amando: *Técnica del Contrapunto*, op. cit., p. 3).

el contrapunto y la fuga, qué relación existe entre ambos y la armonía y la composición, así como la trascendencia y función que se les debe atribuir como disciplinas típicas escolares. Una de las posibles causas de la carencia de publicaciones españolas sobre el tema en cuestión es la tendencia que tienen los músicos de separar o disociar la teoría de la práctica, sin embargo, creemos firmemente en la plena interrelación que existe entre ambas, y así lo ha demostrado la historia.

Enrico Fubini señala que esta relación ha sido muy activa, lo que ha permitido un importante espacio para los teóricos, reflejado en su influencia directa en la música, ya sea por el apoyo a nuevas técnicas o incluso participando directamente en la creación artística. Por el lado de la música viva, ésta ofrece siempre una estimulación constante al pensamiento de los filósofos y, en momentos de grandes transformaciones musicales, son los teóricos los que han dado una interpretación y justificación al fenómeno en cuestión⁸.

Aunque el tema está enfocado desde el punto de vista español, es necesario acercarse de forma somera a un universo más amplio para considerar la influencia de tratadistas extranjeros en la teoría musical española del contrapunto. De ello resulta el encuentro con otras fuentes primarias, consultadas en Londres, como *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (1793) de Johann Philipp Kirnberger⁹, *Anweisung zur Composition [...]* (1818) de Johann Georg Albrechtsberger¹⁰, *Kontrapunkt für Musiker* (1994) de Claus Ganter¹¹, y Pedro Cerone, quien, aunque italiano de

⁸ Véase FUBINI, Enrico: *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, Alianza Editorial, 2.^a reimp., 2001, p. 425.

⁹ KIRNBERGER, Johann Philipp: *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*. Hildesheim, G. Wien, 1793, 2 vols. (Ar. de la British Library de Londres, sig.: 7895,ee,13).

¹⁰ ALBRECHTSBERGER, Johann Georg: *Anweisung zur Composition, mit ausführlichen Exempeln, zum Selbstunterrichte, erläutert, nebst einem Anhang von der Beschaffenheit und Anwendung aller jetzt üblichen musikalischen Instrumente*. Leipzig, 1818. (Ar. de la British Library de Londres, sig.: 1400. k. 4).

¹¹ GANTER, Claus: *Kontrapunkt für Musiker*. München, Katzbichler, 1994. (Ar. de la British Library de Londres, sig.: YA. 2000. a. 8909).

nacimiento, vive en España y publica en español su importante obra *El Melopeo y Maestro* [...] (1613)¹², entre otras¹³.

A pesar de que existe información de los tratados españoles sobre contrapunto o sobre la composición en general, poco se ha estudiado su contenido, recepción, contrastación, difusión o recensión. El vasto espacio cronológico que abarca el contrapunto, el importante lugar que ocupa en la teoría de la música, y la escasez de estudios que existen bajo la perspectiva del contrapunto severo, justifican en sí esta investigación.

Objetivos científicos

El objetivo de este trabajo es estudiar las diversas maneras en las que se ha planteado en España el estudio del contrapunto severo. Esta investigación abarca desde el siglo XVIII al siglo XX y se consideran: la estructura y distribución de los contenidos que presentan los diversos tratados; los criterios pedagógicos y el tipo de alumno al que se dirijan; su técnica, evolución, decadencia y posibles relaciones que existen entre ellos. Un segundo objetivo fue presentar una propuesta de método para el estudio del contrapunto severo que estuviera enriquecida con elementos obtenidos de la misma investigación.

Consideramos que los resultados de este trabajo ofrecerán una visión razonada sobre esta disciplina, que permitirá al compositor, intérprete, pedagogo o musicólogo, fundamentar mejor sus conocimientos sobre contrapunto, así como sus juicios estéticos, y comprender de manera más clara la trascendencia que tiene el contrapunto en la formación profesional por su aplicación tanto en el campo de la teoría como en el de la práctica de la música viva.

¹² CERONE, Pedro: *El Melopeo y Maestro. Tractado de Música Theorica y Práctica: en que se pone por extenso, lo que uno para hacerse perfecto Músico ha menester saber y por mayor facilidad, comodidad, claridad del lector, esta repartido en XXII libros. Va tan ejemplificado y claro, que cualquiera de mediana habilidad, con poco trabajo alcanzará esta profesión*. Por Iván Bautista Gargano y Lucrecio Nucci. Nápoles, 1613. (Ar. de la B.N.E., sig.: R/9274, R/1471, micro: 12195).

¹³ También hemos considerado, en su momento, la trascendencia de la obra de FUX, Johann Joseph: *Gradus ad Parnassum, (The Study of Counterpoint)*. New York, W.W. Norton, 1965. Trad.: Alfred Mann. También fue necesario observar a aquellos teóricos que tienen una perspectiva histórica-analítica, directamente basada en las obras de los compositores, como es el caso de Walter Piston (1974), Johannes Fomer / Jürgen Wilbrandt (1979) o Diether de la Motte (1981). Por otro lado, en el transcurso del trabajo fueron consideradas las nuevas tendencias del contrapunto según la perspectiva de teóricos como Felix Salzer (1990). [Las fechas entre paréntesis representan el año de publicación de sus obras. Para datos completos véase la bibliografía].

Metodología

La complejidad del tema hace necesaria una metodología variada que permita, por una parte, comprender el contexto de la teoría del contrapunto severo en el marco de la tratadística española y, por otra, dentro de la literatura universal. En principio, como ya se ha mencionado, la investigación se inicia con la búsqueda de los tratados más importantes que se escribieron en España y en el resto de Europa antes del siglo XVIII, esto con el fin de conocer los antecedentes que dieron origen a los redactados en el siglo XVIII y, de ahí, enlazar con los siglos XIX y XX.

La metodología para obtener y procesar toda la información se puede describir en los siguientes cinco puntos:

1. Localización de los tratados más importantes de cada una de las épocas estudiadas, es decir, tanto de la tratadística universal como de la española de los siglos XVIII al XX.
2. De forma paralela se consultará toda aquella bibliografía que hace referencia al tema de la cual se deja constancia al final del trabajo.
3. Dada la extensión del tema planteado, se restringirá el análisis exhaustivo a lo que en su momento se puede relacionar con el contrapunto severo, sin dejar de lado, por supuesto, algunos métodos que refiriéndose, por ejemplo, al cantollano [canto llano], incluyen elementos útiles para la investigación.
4. Descripción y análisis del contenido de estos tratados así como del sistema pedagógico utilizado, situación que permitirá realizar reflexiones en sentido comparativo.
5. A partir del estudio previsto, plantearemos una metodología personal para el estudio del contrapunto severo, fundamentada en los materiales analizados, y en nuestra formación académica y experiencia como docente.

Es importante aclarar que la mayoría de los documentos utilizados para realizar este trabajo son fuentes primarias, es decir que preferimos, cuando es posible, consultar los manuscritos originales a pesar de que en algunos casos exista alguna publicación en facsímil.

Las fuentes fueron consultadas en los archivos y bibliotecas más importantes de España como la Biblioteca Nacional de España, Biblioteca Musical de Madrid [Conde Duque], Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Archivos del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, Fundación Juan March, Biblioteca del Ateneo de Madrid, Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Biblioteca de Cataluña, Biblioteca Capitular Colombina de Sevilla, Archivo Manuel de Falla de Granada y, en el extranjero, la Biblioteca Musical de Berlín, British Library de Londres, Biblioteca Musical de Bolonia y Biblioteca Nacional Central de Roma. Además, es importante señalar la trascendencia que tuvo para la investigación las entrevistas realizadas a importantes músicos como Daniel Vega Cernuda¹⁴ y Amando Blanquer Ponsoda (q. e. p. d.)¹⁵.

Estructura del trabajo

Después del prólogo, criterios ortográficos y editoriales, y la introducción, el trabajo que se presenta tiene la siguiente estructura:

1. Marco teórico de referencia.
2. Capítulo I: Los tratados españoles en el siglo XVIII.
3. Capítulo II: Los tratados españoles en el siglo XIX.
4. Capítulo III: Los tratados españoles en el siglo XX.
5. Capítulo IV: Propuesta: *Curso integral de contrapunto severo*.
6. Conclusiones.
7. Bibliografía.
8. Índices.

En el primer punto se definen los conceptos fundamentales que dan vida al contrapunto y, a su vez, se realiza una amplia reflexión sobre el nacimiento de la polifonía y la transformación que sufrió a través de los siglos hasta llegar al

¹⁴ VEGA CERNUDA, Daniel: Entrevista personal, Madrid, 26 de nov. de 2003.

¹⁵ BLANQUER PONSODA, Amando: Entrevista personal, Valencia, 7 de jun. de 2004.

contrapunto académico. Se hace, asimismo, una relación de los preceptistas universales más importantes, agregando en algunos casos una descripción detallada de su obra. En esta misma sección se ha agregado un apartado sobre las dos escuelas de contrapunto y, finalmente, una relación de los primeros documentos u obras de origen español. Antes de iniciar la siguiente parte, es decir, el capítulo I, se destacan los preceptistas que integraron la antesala del siglo XVIII.

Tiempo seguido, se presenta el cuerpo de la tesis compuesto por cuatro amplios capítulos. Los tres primeros corresponden respectivamente al estudio de los tratados de aquellos preceptistas españoles más importantes del contrapunto de los siglos XVIII al XX. Para cada uno de los tratados estudiados se presenta una muy breve biografía del autor, la cual no pretende en ningún caso ser profunda, sino simplemente ofrecer elementos de referencia que permitan al lector ubicarse en el contexto temporal del tratadista en cuestión. El capítulo IV y último está dedicado a la exposición de una propuesta personal para el estudio del contrapunto, apoyada con un CD de ejemplos musicales, que lleva por título: *Curso integral de contrapunto severo*.

En el escenario de la teoría musical española del siglo XVIII, con referencia a la composición y, en especial, al contrapunto, el capítulo I se inicia con Pablo Nassarre y su obra *Fragmentos Músicos repartidos en cuatro tratados* [...], en su segunda edición de 1700 publicada en Madrid¹⁶, y, de ahí, se pasa al estudio de 28 tratados más que conforman este capítulo. Se termina el siglo XVIII con Juan Miguel Urtasun de Yrarraga y su *Noble Arte de Música* [...], del cual se desconoce la fecha exacta en que fue redactado¹⁷.

En el capítulo II se agrupan los principales tratadistas españoles pertenecientes al siglo XIX lo cual da como resultado 13 tratados encabezados por Pedro Aranaz y Vides, quien publicó en Salamanca en 1807 su *Tratado completo de*

¹⁶ NASSARRE, Pablo: *Fragmentos músicos, repartidos en quatro tratados. En que se hallan reglas generales, y muy necesarias para canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición*. Edición a cargo de D. José de Torres. Madrid, Imprenta Real de Música, 1700. (Ar. de la B.N.E., sig.: R/4456).

¹⁷ URTASUN DE YRARRAGA, Juan Miguel: *Noble Arte de Música, Tratado de Composición, Compendio Teórico, y práctico de ella*. (Ms. del siglo XVIII, ar. de la B.N.E. sig.: Mss/14060/3, formato de 14 cm de ancho por 19 cm de largo).

composición [...] ¹⁸. Culminamos esta sección con la *Escuela de composición, tratado segundo de contrapunto y fuga* de Hilarión Eslava, publicado en Madrid en su segunda edición de 1864 ¹⁹.

El siglo XX, es decir el capítulo III, se inicia con el método *Composición musical, tratado de contrapunto y fuga* de Ramón Borobia Cetina publicado en Zaragoza en 1932 ²⁰, aunque se hace referencia a uno anterior a éste, escrito en 1911 por Manuel Barasoain Julve cuyo título es *Compendio de melodía y armonía o contrapunto*, el cual consta de tan sólo 16 páginas ²¹. Después de un análisis de seis tratados más se concluye este periodo con la obra escrita por José García Gago, titulada *Tratado de contrapunto tonal y atonal*, publicado en Barcelona en 1986, en su segunda edición ²². Finalmente, se hace una modesta propuesta de método para el estudio del contrapunto severo cuya esencia es el resultado, por un lado, de esta misma investigación y, por otro, de las enseñanzas de dos grandes maestros de contrapunto: Humberto Hernández Medrano y Daniel Vega Cernuda; a ellos el crédito y profundo agradecimiento. Debido a que en algunos casos no se encontraron los ejemplos pertinentes para ilustrar algunos temas de la propuesta, se ha tenido la necesidad de componer algunos ejercicios por parte del doctorando con la única intención de no dejar huecos, y consciente de la distancia que existe entre estos ejercicios y los realizados por los grandes tratadistas y compositores.

¹⁸ ARANAZ Y VIDES, Pedro y OLIVARES, Juan: *Tratado completo de composición fundamental para la instrucción de los niños que se dedican al estudio de la música; y principalmente en las catedrales de España*. Salamanca, [s.n.], 1807. (Ar. de la B.N.E., M/1244, micro.: 1133, formato de 16 cm de ancho, por 22 cm de largo, empastado en cartón duro).

¹⁹ ESLAVA, Hilarión: *Escuela de Composición, Tratado Segundo del Contrapunto y Fuga*. Madrid, [s.n.], 2.^a ed., 1864. (Ar. de la B.N.E., sig.: M/5308 y M/12114).

²⁰ BOROBIA CETINA, Ramón: *Composición musical, Tratado de Contrapunto y Fuga*. Zaragoza, Imprenta del Hospicio Provincial, 1932. (Ar. de la B.N.E., sig.: VC/1044/25 y VC/1160/35).

²¹ BARASOAIN JUVILE, Manuel: *Compendio de melodía y armonía o contrapunto*. Por Villanueva y Geltrú, [s.l.], Imprenta Social de José Juan Salvó, 1911. (Ar. de la B.N.E., sig.: VC/476/27).

²² GARCÍA GAGO, José: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*. Barcelona, Clivis, 2.^a ed., 1986. (Biblioteca de Filosofía de la UAM, libre acceso).

Marco teórico de referencia

Como punto de partida para centrarnos en nuestro estudio, citamos a continuación un texto que Daniel Vega Cernuda, catedrático de contrapunto y fuga del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, escribe en el prólogo al *Tratado de Contrapunto* de Francisco Calés (1925-1985), el cual es una reflexión sobre el enfoque y justificación del estudio del contrapunto severo:

Por más que la escuela (especialmente de cuño francés) se pronuncie en ocasiones con una cierta inflexibilidad, el estudiante de contrapunto severo no ha de afrontar el estudio del contrapunto con una actitud de arqueólogo musical, en sí misma bastante inútil. Es una gimnasia de pluma, de adquirir específicamente una dimensión de la escritura musical, la ejercitación en lo lineal musical, con lo que adquirirá una forma mental, que le permita aplicar esos criterios a cualquier otro supuesto estético y formal. Los ejercicios de barra de la escuela de ballet, o los que practica un deportista en sus entrenamientos no tienen frecuentemente aplicación directa y literal en la escena o en el estadio, pero le permiten conseguir la forma, los recursos físicos y mentales para superar todas las exigencias de su especialidad¹.

Vega encontró una buena analogía para clarificar el porqué y para qué del estudio del contrapunto severo y, siendo éste un antecedente para el posterior estudio de la fuga, que es el resultado sintético de los estudios de contrapunto, además de las implicaciones que tiene en el análisis y la propia composición en general, queda de manifiesto su necesidad y trascendencia en la formación académica.

Ahora bien, el compositor Penderecki, en una entrevista en Barcelona, manifestó que “no quería por alumno a quien no estuviese capacitado para escribir

¹ VEGA CERNUDA, Daniel: prólogo a CALÉS OTERO, Francisco: *Tratado de Contrapunto I, Contrapunto Severo*. Madrid, Música Didacta, 1997, pp. VI-VII.

una fuga escolástica o tradicional”², por ende, vemos nuevamente reforzada la postura de la importancia del estudio de la técnica contrapuntística. Además, como nos dice David Padrós, la utilización de las técnicas compositivas, a través de la historia, no se dan de forma lineal, sino de manera que, el proceso creativo, las ideas y, la técnica en sí, aparecen y desaparecen de forma alternativa y recurrente³. No es difícil concluir, por tanto, que el contrapunto severo permanecerá vigente de una u otra forma. Hoy más que nunca, los compositores y los musicólogos deben complementarse para dar mejor sustento a la praxis y teoría del pasado como también a las nuevas corrientes; por ejemplo, los trabajos de Felix Salzer y otros seguidores de Heinrich Schenker (1868-1935)⁴, que posicionan el contrapunto en una dimensión diferente en la que no sólo sirve de base para los estudios de canon, contrapunto invertible y fuga, sino que trasciende a un plano en el que adquiere el rango de “procesos” en los que se fusionan elementos tanto armónicos como contrapuntísticos con posibilidades de aplicación directa en la composición o en el análisis.

² GARCÍA GAGO, José: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*. Barcelona, Clivis, 1986, p. 7.

³ “Un ejemplo especialmente significativo –por lo separado en el tiempo– lo constituye la regla formulada por el teórico y compositor del siglo XV Johannes Tinctoris denominada «varietas», según la cual el contrapunto siempre tiene que decir algo nuevo, debe evitar repeticiones. Cinco siglos más tarde Arnold Schönberg basa su música en el ideal de la «variación constante» (entwickelnde Variation), partiendo de una célula motivica o una estructura abstracta. De manera parecida la técnica utilizada en el «motete isoritmico» del siglo XIV (alturas cambiantes y duraciones idénticas, que son tratadas como dos cualidades independientes) la reencontramos en el serialismo de los años 1950. La técnica de la polifonía, que llega, hasta cierto punto, a su plenitud con la *polifonía vocal clásica* del Renacimiento, reaparece en todos los distintos estilos y épocas de la historia, aunque siempre bajo nuevos aspectos. Incluso en el Romanticismo, donde impera el planteamiento de «melodía con acompañamiento», surgen piezas con un delicado entramado polifónico como «Warum» para piano de Schumann, que curiosamente acentúa más su carácter íntimamente romántico. En el siglo XX la Escuela de Viena se sirve de la polifonía para llegar al límite de la expresividad y György Ligeti utiliza la cantidad de voces superpuestas que se convierte en la otra cualidad: *timbre*”. (Véase PADRÓS, David: prólogo a KÜHN, Clemens: *Historia de la composición musical en ejemplos comentados*. Barcelona, Idea Books, 2003, pp. 6-7).

⁴ Para profundizar en este tema, véase SALZER, Felix: *Audición Estructural, Coherencia tonal en la música*. Barcelona, Labor, 1990; SALZER, Felix y SHACHTER, Carl: *El Contrapunto en la Composición, Estudio de la Conducción de las voces*. Barcelona, Idea Books, 1999, y FORTE, Allen y GILBERT, Steven: *Introducción al Análisis Schenkeriano*. Barcelona, Labor, 1992.

Para comprender mejor la teoría contrapuntística y acercarnos más a la esencia de las obras musicales se requiere conocer la técnica que a través de la historia han aportado tanto los compositores como los teóricos, pero, a pesar de que existe información detallada sobre la técnica contrapuntística, poco se conoce de su evolución histórica. Este es en sí nuestro objeto de estudio, sin embargo, por la inmensidad del tema, nos hemos circunscrito a España abarcando un periodo que comprende desde el siglo XVIII al XX aunque con las referencias oportunas de métodos escritos en siglos anteriores y de los aspectos relevantes de la tratadística universal.

Contrapunto... una palabra enigmática

La definición de la palabra «contrapunto» que nos ofrece el *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia, dice:

1. Concordancia armoniosa de voces contrapuestas.
2. Arte de combinar, según ciertas reglas, dos o más melodías diferentes.
3. Contraste entre dos cosas simultáneas⁵.

Estos conceptos están íntimamente relacionados entre sí, creando la ambientación de lo que ha sido a través del tiempo el vocablo “contrapunto”. Sabemos que antiguamente la palabra *punctum* tenía el significado de nota musical⁶. Por tanto, al oponer una nota contra otra, es decir, un *punctum* contra otro *punctum*,

⁵ Real Academia Española: *Diccionario de la Lengua Española*. 22.^a ed., 2001, p. 435.

⁶ Sin embargo, es interesante destacar que “El signo para una nota más aguda (/) era la virga, pero el signo para una nota más grave (\) se redujo hasta un trazo corto horizontal o un simple punto (- o •) y se llamó *punctum*. Véase HOPPIN, Richard H.: *La Música Medieval*. Madrid, Akal, 2.^a ed., 2000, p. 71. Asimismo, la “nota” recibe también el nombre de “solfa”. Véase MONSERRATE, Andrés de: *Arte breve y compendiosa de las dificultades que se ofrecen en la música práctica del canto llano*. Valencia, [s.n.], 1614, p. 111.

resultaba un intervalo armónico, y que, al repetirse una secuencia sucesiva de notas con sus respectivas notas de oposición, conformando además cada una de ellas una idea musical, nos resulta en esencia lo que realmente deberíamos entender por contrapunto, es decir, si queremos ser muy quisquillosos con el término, diríamos que el contrapunto no es en sí nota contra nota, sino melodía contra melodía⁷.

El compositor vienés Ernst Toch (1887-1964), en su libro *Elementos constitutivos de la música*, va un poco más allá en sus reflexiones sobre el significado de la palabra contrapunto. Él no se conforma sólo con aseverar también que el “[...] contrapunto es cualquier cosa menos nota «contra nota», incluso en el contrapunto estricto del siglo XVI, en el que esta aplicación abarcaría únicamente la primera de las afamadas «cinco especies»”⁸, sino que determina el contrapunto como un punto de contraste partiendo de la idea de que *punctum* es simplemente *tema* o *asunto*, de tal forma que contrapunto sería la “presencia simultánea de dos (o más) voces, o *líneas melódicas*, como podríamos denominarlas, en *movimiento contrastante*”⁹.

Por otro lado, André Gédalge (1856-1926), en su *Tratado de Fuga*, comenta que la escritura de la fuga “[...] no es una escritura polifónica —esta palabra no tiene ningún sentido— sino, más exactamente, polimelódica, consistiendo el arte del contrapunto, esencialmente, en hacer oír simultáneamente, no varios sonidos cualesquiera (es el papel de la armonía) sino varias voces melódicas de carácter y de ritmos parecidos o diferentes”¹⁰. De tal manera que podemos afirmar que el contrapunto es el resultado de conducir simultáneamente varias líneas melódicas de forma interdependiente e individualizada.

⁷ “El concepto de contrapunto aparece por primera vez en tratados musicales del siglo XIV, con el significado de «punctus contra punctum» (nota contra nota); por tanto, define la correspondencia entre dos voces reales en su relación vertical, es decir, las relaciones interválicas entre sonidos simultáneos”. Véase FORNER, Johannes y WILBRANDT, Jürgen: *Contrapunto Creativo*. Barcelona, Labor, col. «Enfoques», 1993, p. 11.

⁸ TOCH, Ernst: *Elementos constitutivos de la música, armonía, melodía, contrapunto y forma*. Barcelona, Idea Books, 2001, p. 149.

⁹ *Ibid.*, p. 150.

¹⁰ GÉDALGE, André: *Tratado de Fuga*. Madrid, Real Musical, 1990, p. 11.

Ahora bien, el término que se anexa a esta disciplina, ya sea “severo”, “riguroso”, “estricto o “simple”¹¹, corresponde a la metodología tradicional escolar utilizada dentro de la pedagogía del contrapunto conocida como sistema cíclico de especies, la cual no es otra cosa que los preceptos vertidos por el compositor y teórico vienés Joahann Joseph Fux (1660-1741), en su muy conocido *Gradus ad Parnasum* publicado en 1725¹².

¹¹ “El contrapunto severo, no es, naturalmente todo el contrapunto; ni siquiera todo el contrapunto de escuela. Escapan de su radio de acción –si bien, condicionados por él– la práctica del contrapunto imitado, el estudio del trocado o contrapunto invertible, el tratamiento contrapuntístico del Coral, en sus diversas acepciones; y, por último, el contrapunto instrumental libre, postrer etapa a través de la cual las normas de la escolástica van disolviendo un rigor que ya empieza a parecer demasiado estrecho”. [Texto que se encuentra al final de la Introducción en el facsímil del tratado que escribió Francisco Calés, el cual es de conocimiento público ya que era utilizado por los alumnos, a través de copias, hasta antes de la edición y revisión que hiciera Daniel Vega de CALÉS OTERO, F.: *Tratado de Contrapunto...*, op. cit. Sin embargo, en la edición de Daniel Vega no aparece este comentario escrito por Calés].

¹² “J. J. Fux nace en Hirtenfeld (en la Estiria austriaca) en 1660 y muere en 1741 en Viena (unido en el trance final su destino con Vivaldi), ciudad en la que desde 1696 ejerció sucesivamente como organista, compositor de la corte (1698), segundo Kapellmeister de la catedral (1705) y posteriormente (1715) primero, cargo que simultaneó con otros hasta que en 1715 fue nombrado Kapellmeister de la corte. Admirado, reconocido su talento y cubierto de honores, es autor de un amplio elenco de más de 400 obras, algunas de envergadura como son las aproximadamente 20 obras dramáticas, 50 misas, o una docena de oratorios, que le convierten en el compositor austriaco más importante del barroco. [...] [Su obra *Gradus ad Parnasum*] Escrita en latín (advertía irónicamente que «no he pretendido pasar por un buen latinista, y prefiero ser comprendido que calificado de buen retórico»), sería traducida al alemán (1742; Matheson y Telemann acariciaron la idea de publicarla pero se les adelantó L. Mizler), italiano (1762), francés (1773) e inglés (1791). Se plantea según el método erotemático en diálogo del alumno, Josephus (que personifica al propio Fux) y Ludovicus (que hace lo propio con Palestrina, que será su modelo, su ideal platónico)”. CALÉS OTERO, F.: *Tratado de Contrapunto...*, op. cit., pp. II-III.



II. 1. Retrato de Joahann Joseph Fux, (1660-1741). [Anónimo].
Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna.
[Fotografía: Luis Carlos Anzaldúa].

Originalidad del sistema fuxiano

Joahann Joseph Fux no fue verdaderamente el primero que concibió el estudio del contrapunto utilizando la oposición de notas al cantus firmus, desde una contra otra, hasta dos o más con base a ciertas reglas de subdivisión. Anterior a él, otros tratadistas como Domingo Marcos Durán (1460-1529?)¹³, Juan Bermudo (1510-1560?)¹⁴ o Francisco de Montanos (1528?-1592)¹⁵, habían echo alusión a ideas muy parecidas aunque con otra terminología¹⁶. Veamos esto con más detalle:

¹³ “Por la presentación que hace de sí mismo en sus obras, se sabe que era hijo de Juan Marcos e Isabel Fernández y que [en 1460] nació en una antigua población cacereña [Alconetar] del término municipal de Garrovillas de la que no quedan más que algunos restos [...]. Los últimos años de su vida los pasó en Santiago de Compostela vinculado a su catedral, primero como cantor en 1525 y a partir de 1526 como MC. Aunque se desconoce la fecha de su muerte, ésta tuvo que ocurrir antes del 5 de septiembre de 1529, pues en ese momento Alonso Ordóñez fue nombrado su sucesor”. GALÁN, Jesús Martín: “Marcos Durán, Domingo”. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Director y coordinador general: Emilio Casares Rodicio. SGAE, 1999, vol. 7, p. 157.

¹⁴ Nace en Écija, Sevilla en 1510, pero su fecha de fallecimiento no se conoce con certeza, sin embargo, se cree que fue después de 1560. Fue un teórico y compositor importante, desde los 15 años entró en la orden de los franciscanos. Amigo de Cristóbal de Morales en los años 1549-50. Véase JACOBS, Charles: “Bermudo, Juan”. *Diccionario de la Música...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 396.

Marcos Durán, teórico español, nos dejó importantes obras como *Lux Bella* (1492), donde aborda temas de la teoría musical, aunque de una manera superficial. Sin embargo, tratando quizá de dar más amplitud y profundidad a sus ideas, sobre todo a la teoría de canto llano, publica en Salamanca en 1498 *Comento sobre Lux bella*. Finalmente escribe otra obra titulada *Súmula de canto de órgano, contrapunto y composición vocal e instrumental y especulativa*, siendo la primera, escrita en castellano, dedicada íntegramente a la música polifónica¹⁷.



II. 2. Cubierta de *Súmula de canto de órgano, contrapunto y composición vocal e instrumental y especulativa* de Marcos Durán, [posterior a 1510]. [B.N.E., sig.: M. Foll/84/5. Dimensiones: 17,5 cm de ancho, por 24 cm de largo].

¹⁵ No se tienen datos precisos de las fechas y lugares del nacimiento y muerte de este teórico y compositor español. Tampoco se ha encontrado información de su trayectoria académica, sin embargo, se conoce el importante trabajo que ejerció como maestro en la catedral de Valladolid por los años de 1551 a 1564. Véase LLORENS CISTERÓ, José: "Montanos, Francisco de". *Diccionario de la Música...*, op. cit., vol. 7, p. 704.

¹⁶ "Las especies contrapuntísticas [antes de Fux] son ya conocidas, con diferentes denominaciones [...] Domingo M, Durán habla del contrapunto llano, partido y disminuido; Bermudo lo llama llano y diminuto y admite, además de éste (que llama forçoso), el libertado; Montanos diferencia tres maneras de enfrentar el contrapunto al cantus firmus, aparte del contrapunto libre". (CALÉS OTERO, F.: *Tratado de Contrapunto...*, op. cit., p. III). Es importante considerar también el ms. Escorialense (1480) que también hace referencia al contrapunto disminuido al referirse a las reglas del contrapunto: "Estas reglas se observan máxime en el contrapunto llano porque en el diminuido [sic] según los modernos cantan no se guardan todas veces más antes se apartan de ellas" (Anónimo: *Tratado completo de cantollano, contrapunto y canto de órgano*. [Conocido como *Manuscrito Escorialense*] Sevilla [s.n.], 1480, p. 158).

¹⁷ GALÁN, J.: "Marcos Durán, Domingo". *Diccionario de la Música...*, op. cit., Tomo, 7, pp. 157-159.

En la edición original¹⁸ no aparece la fecha de publicación, sin embargo, según Jesús Galán, ésta debe ser posterior a 1510 porque “la obra fue revisada, según lo indica el colofón, por Alfonso de Castilla, rector del estudio de la ciudad de Salamanca, y este rector comenzó a ejercer en dicho año”¹⁹.

Contiene la teoría para la composición del canto de órgano. Comienza con los conceptos de modo, tiempo, prolación, cuerpo, color, alteración, puntos, pausas y compás, así como con la explicación de las figuras de las notas, es decir, la máxima, longa, breve, semibreve, mínima, semimínima, corchea y fusa.

Con relación al contrapunto, Marcos Durán nos dice:

Capítulo iii. Cuantas maneras hay de contrapunto.

El contrapunto quiere decir que va un punto contra otro. Esto se entiende principalmente en las especies perfectas. 1. que si el canto llano acaba la fuga descendiendo el contrapunto debe corresponder al fin subiendo y al contrario. Tenemos contrapunto llano, partido y disminuido. Llano es cuando a cada compás o punto de canto llano damos otro de contrapunto. Partido es cuando sobre un punto de canto llano damos dos especies de contrapunto. Disminuido es cuando sobre un punto de canto llano pasamos inclusive de tres especies adelante cuantas disminuyendo bastaren en un compás, guardando las condiciones de las reglas siguientes²⁰.

Vemos, pues, que este teórico español de mediados del siglo XV y principios del XVI divide el contrapunto en tres clases. Si se opone una sola nota sobre cada una de las del canto dado, será el llano; si son dos, partido; y de tres en adelante se llamará disminuido. Es necesario no relacionar esta teoría con el sistema de especies que Fux nos presenta dos siglos después en su *Gradus ad Parnasum*, sin que por ello se reste mérito a este extraordinario método que continúa vigente en la actualidad.

¹⁸ De los dos ejemplares que se conservan de la obra de Marcos Durán, *Súmula de canto de órgano, contrapunto y composición vocal e instrumental y especulativa*, consultamos el de la Biblioteca Nacional de Madrid sig.: M.Foll/84/5. El otro se encuentra en la Biblioteca Nacional de Lisboa. Posteriormente se han hecho publicaciones de este material en ediciones modernas: MARCOS DURÁN, D.: *Súmula de canto de órgano*.... Madrid, col. “Viejos Libros de Música”, 3, 1976, 46 p.

¹⁹ GALÁN, J.: *Op. cit.*, pp. 158-159.

²⁰ MARCOS DURÁN, D.: *Súmula de canto de órgano*..., *op. cit.*, cap. iii, s. p.

El mismo Marcos Durán, cuando nos habla de las reglas universales para los contrapuntos nos dice:

Haz comenzar y acabar contrapuntando sólo en especie perfecta y la más alta que pudieres alcanzar sobre el canto llano. Si hay dos contrapuntos o más no se guarda esta regla, salvo aguardarse concertadamente unos a otros según adelante se afirma en la composición. No darás dos especies perfectas semejantes inmediata una tras otra, salvo en síncopa: o mediante pausa entre perfecta y perfecta semejantes: o una perfecta encima del cantollano y aquella misma debajo. De las especies imperfectas puedes dar dos o tres o más que sean semejantes o diversas. [...]. En las perfectas darás contrarias al cantollano. 1. que si el canto llano acabare descendiendo que el contrapunto quede subiendo y al contrario. [...]. Ítem para cantar contrapunto concertado a dos o tres o cuatro voces: has de mirar que no se toque una voz con otra en especie falsa así como en segundo a séptima, nona, undécima, salvo en disminución gradam o síncopa o cláusula: las cuales sin ellas no se puede hacer²¹.

Asimismo, encontramos que algunas de estas reglas ya habían sido mencionadas un siglo antes por Prosdocimus de Beldemandis (1375-1428), en su *Tractatus de contrapunctus* (1412)²². En este sentido, en la historia de la teoría musical vemos una tendencia cíclica, es decir, los teóricos se enfrentan a problemas iguales o similares y, buscando respuestas, implementan por ejemplo sistemas que se van modificando con el tiempo o que en muchas ocasiones coinciden, tal cual, con otros ya expuestos en el pasado. Por tanto, en cada época, la influencia de los preceptistas anteriores se deja sentir en las nuevas propuestas que sirven para crear a

²¹ *Ibid.*, cap. iiii., s. p.

²² “1. El movimiento contrario tiene preferencia, 2. En el principio y en el final han de darse consonancias perfectas, 3. No pueden sucederse dos consonancias perfectas del mismo tipo, 4. Deben alterarse las consonancias perfectas e imperfectas; varias consonancias imperfectas de igual extensión pueden sucederse cuando les sigue una consonancia perfecta, 5. Se prohíbe el tritono («mi contra fa»). 6. Una consonancia imperfecta debe resolver en la consonancia perfecta más próxima. Véase FORNER, J. y WILBRANDT J.: *Op. cit.*, pp. 20-21.

su vez otras diferentes, aunque también se van conservando diversos elementos del pasado que, por tradición y, debido a su efectividad, se siguen utilizando²³.

Juan Bermudo, natural de Ecija (Sevilla), en su tratado *Declaración de instrumentos musicales* (1555), cuyo manuscrito original hemos consultado²⁴, manifiesta en el prólogo el sentido de la obra, siendo éste el capacitar a los eclesiásticos y a cualquiera que se interese en aprender la música desde sus fundamentos, con el fin de alabar a Dios y llenar de espiritualidad a los hombres.

Bermudo cree firmemente que la práctica de la música en España requiere de un fundamento teórico más sólido, porque, debido a esta carencia, los músicos no han sabido interpretar correctamente todo lo escrito y cometen muchos errores. Por esta razón ha escrito su *Declaración de instrumentos*; además, como está convencido de que generalmente en España los músicos guardan para sí sus conocimientos y no los comparten enteramente con sus discípulos, era necesario escribir su tratado²⁵.

El contenido es: En la primera parte, llamada “Libro Primero”, se tratan las alabanzas de la música y contiene veinte capítulos. En el “Libro Segundo”, los principios de la música para aquellos que comienzan a cantar y tañer. Son treinta y seis capítulos.

²³ Pedro Cerone, un siglo después, en su *Melopeo Maestro*, plantea al igual que Marcos Durán y Guillermo de Podio, la subdivisión de los intervalos en 22 partes. (Cf. CERONE, Pedro: *El Melopeo y Maestro, Tractado de Música Theorica y Práctica*. Nápoles, Giovanni Battista Gargajo y Luecrecia Nucci, 1613, p. 566; MARCOS DURÁN, D.: *Súmula de canto de órgano...*, op. cit., cap. I, s. p.: “Como Guillermo de Podio, [Marcos Durán] admite un ámbito de contrapunto vocal de 22 intervalos, clasificados en simples, compuestos y sobre compuestos, pero a diferencia del autor levantino, considera no sólo a las consonancias, sino también a las disonancias, incluyendo entre ellas, junto con la segunda, séptima y sus compuestas, a la cuarta”. (LEÓN TELLO, Francisco José: *Estudios de Historia de la Teoría Musical*. Madrid, CSIC, col. “Textos Universitarios”, nº 14, 2.ª ed., 1991, p. 492).

²⁴ Se trabajó con el manuscrito original (1555) que se encuentra en la B.N.E, Sala Cervantes, sig.: Mss/9607, cotejándolo con BERMUDO, Juan: *Declaración de instrumentos musicales*. Restauración y limpieza del original y preparación de esta obra por Rudesindo F. Soutelo. Madrid, Arte Tripharia, 1982, sig.: M/11325, M/6531, micro: 652; además del ejemplar ubicado en la British Library de Londres, sig.: ff. Cxlii. Se observa que son idénticos, sólo que la portada no tiene dibujos, y los dibujos que contiene el manuscrito en el cuerpo del libro, como el Árbol de Consonancias y una vihuela etc., están hechos a mano, así como la notación musical, en la cual las notas no son cuadradas sino redondas.

²⁵ Véase BERMUDO, J.: *Declaración...*, en Epístola y Prólogo.

En el “Libro Tercero”, se trata con profundidad el canto llano y canto de órgano, en lo que toca a entender y cantar la música. Se aborda tanto la teoría y la práctica. Son cincuenta capítulos. El “Libro Cuarto”, con noventa y tres capítulos, nos habla de la verdadera inteligencia del órgano, de todo género de vihuela, arpa y, del modo de cifrar y tañer estos instrumentos. El “Libro Quinto”, en treinta y tres capítulos, se refiere a la composición del cantollano, de hacer contrapunto y componer canto de órgano. El “Libro Sexto” y último, se refiere a errores de la música que se han escrito en la lengua materna, es decir, el castellano.

Hemos descrito *grosso modo* el contenido general de esta obra con el objetivo de apreciar lo que era importante en esa época en materia de teoría y práctica de la música, partiendo del hecho que “las obras de Bermudo constituyen la más completa aportación dentro de la esfera técnica”²⁶. Sin embargo, nos detendremos un momento en el “Libro Quinto”, donde Bermudo enseña sus conceptos relacionados con la clasificación del contrapunto. En términos generales, divide el contrapunto en dos grandes ramas: llano y diminuto. El primero es aquel que “[...] se hacía nota contra nota y diminuto cuando no se observaba esta correspondencia”²⁷, pero además, también lo divide en forzoso y libertado²⁸.



II. 3. Cubierta del libro *Declaración de instrumentos musicales* de Juan Bermudo, [1555].

[B.N.E., sig.: Mss/9607, micro.: 652. Dimensiones: 21 cm de ancho, por 29 cm de largo].

²⁶ LEÓN TELLO, F.: *Estudios de Historia...*, *op. cit.*, p. 246.

²⁷ BERMUDO, J.: *Declaración...*, *op. cit.*, fol. 129, citado por LEÓN TELLO, F.: *op. cit.*, p. 514.

²⁸ “Hay contrapunto forçoso y libertado. Forçoso llamo al que se hace de puntos semejantes, conviene a saber de largos, breves, semibreves, mínimas, o semimínimas. El contrapunto libertado es hecho de todos los dichos puntos”. (Véase BERMUDO, J.: *Declaración...*, *op. cit.*, lib. quinto, f. xxxiii, v).

Si reparamos un momento en estos conceptos, percibimos con claridad que para Bermudo el hecho de enfrentar puntos o notas de la misma naturaleza era una práctica musical disponible, aunque no del todo común, es decir sólo para una oposición o como él mismo decía, para “dar contentamiento algún amigo”²⁹. Este tipo de contrapunto llamado forçoso se ajustaba a normas muy precisas, por ejemplo:

Para el contrapunto de longas miramos primero si el canto llano sube, o baja. Si sube el canto llano una segunda: daréis el golpe primero sexta arriba, y el segundo viene quinta: el primero se dará quinta abajo, y el segundo será sexta. Si el canto llano sube terceras será el golpe primero octava, o quinta arriba: o tercera, o sexta abajo. Si subiere el canto llano una cuarta: el golpe primero será octava, o sexta arriba: o tercera, o quinta bajo. Cuando el canto llano sube una quinta: os ponéis tercera arriba, o sexta abajo. Cuando el canto llano fuere descendente: se baja todo al contrario de lo sobredicho, conviene a saber, si echáis contrapunto de tiple en una segunda que baja: tomaremos la regla del contrapunto de contra en la segunda que sube³⁰.

El tipo de intervalos utilizados en determinados puntos estratégicos, como los primeros tiempos de compás y pulsos fuertes, así como la preferencia de utilizar entre las voces los movimientos contrarios, son tendencias que se han seguido conservando hasta nuestros días. Asimismo Bermudo ya había introducido en el siglo XVI el contrapunto ternario o de proporción el cual consistía en oponer a una breve de canto llano tres semibreves o tres mínimas o seis mínimas o nueve semimínimas³¹. Aunque es muy antigua esta práctica, e importante para obtener mejor soltura en el dominio de la técnica, los últimos preceptistas españoles como Hilarión Eslava (1807-1878), Francisco Calés (1925-1985) o García Gago (1921-1999), no la incluyen en sus métodos; sin embargo, Amando Blanquer (1935-2005) sí era partidario de su estudio

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

incluso con algunas innovaciones (véase *infra* p. 674), y así lo hace ver en su *Técnica de Contrapunto*³².

Finalmente, el tratado de Bermudo nos habla de un último género de contrapunto llamado *concertado*, el cual consiste en la participación de dos cantores que improvisan líneas melódicas sobre un canto llano. No da reglas precisas a este respecto, sin embargo, insiste en que los participantes deben conocer a fondo las leyes del contrapunto³³.

En todas las épocas los profesores se han distinguido entre sí por su particular manera de enseñar, y a este respecto, Bermudo nos dice: “cada uno de los maestros tiene su forma de enseñar contrapunto [...]”³⁴, sin embargo, los principios o leyes básicas de contrapunto que debe considerar cualquier estudiante se resumen en los siguientes tres puntos:

1. El tipo de consonancia que se dará en el primer tiempo.
2. Considerar qué nota sigue en el canto llano después de la nota sobre la cual estamos.
3. Conocer de memoria los pasos que se pueden dar a dos segundas de canto llano y a dos terceras y así a todas las otras disonancias ya sea ascendiendo o descendiendo el canto llano.

³² BLANQUER, Amando: *Técnica del Contrapunto*. Madrid, Real Musical, 1975, p. 129.

³³ “El último género de contrapunto, y de quien se hace mucho caudal, es el concertado, y es cuando dos cantores sobre un canto llano hacen de improviso música concertada, y para venir a este fin son menester ciertos medios. Reglas particulares para este contrapunto concertado yo no las se dar: sino son las dichas en los capítulos superiores, y los avisos universales puestos en el presente: los cuales se siguen. El primero será, que el cantor sepa bien las leyes del contrapunto, y las haya puesto muchas veces por obra. [...] lo segundo, darse mucho a la composición de canto de órgano: porque sepa muy de memoria los golpes que cada una de las voces puede hacer [...]. Lo tercero y muy principal que se requiere: es que los cantores se conozcan, y sepa el uno los términos que el otro tiene en el echar contrapunto para que lo sepa aguardar y seguir en los pasos que le diere”. (Véase BERMUDO, J.: *Declaración...*, *op. cit.*, lib. quinto, f. xxxiiii, r.).

³⁴ *Ibid.*

Canto llano. Si diere en unis, uis, Si diere en tercera, Si diere en quinta, Si diere en sex ta.

Si pusiessen tres puntos en segundas descendientes, y me hallare unis, uis, etc. son estos exemplos.

Canto llano. Si diere en unis, uis, Si diere en ter cera, Si diere en quin ta, Si diere en sex ta.

Si el canto llano abaxare quatro puntos en segundas, y me hallare unis, uis, etc. son estos exemplos.

Canto llano. Si diere en unis, uis, etc.

Libro quinto

Si diere en ter ce ra, Si diere en quin ta, Si diere en sex ta.

Canto llano. Si el canto llano abaxare cinco puntos en segundas, y me hallare en unis, uis, etc. es lo siguiente.

Si diere en unis, uis, Si diere en ter cera, Si diere en quin ta, Si diere en sex ta.

II. 4. Bermudo: *Declaración de Instrumentos*..., [1555], lib. quinto, f. xxxiii, r.

[Nota: Ejemplos musicales utilizados por Bermudo al iniciar el estudio del contrapunto. Obsérvese que las indicaciones para los contrapuntos son, de manera general, derivadas del movimiento del canto llano, ascendente o descendente, así como el número de puntos o notas].

Francisco de Montanos, en su obra más importante llamada *Arte de Música Theorica y práctica*, nos presenta un contenido interesante que podemos resumir de la siguiente manera: Primero encontramos la aprobación de Hieronymo Talamantes fechada en Madrid, el 13 de junio de 1587 y, después de la Dedicatoria y Prólogo, vienen diversos temas como son el “Canto llano”, “Canto de órgano”, “Contrapunto” y “Arte de compostura”³⁵.



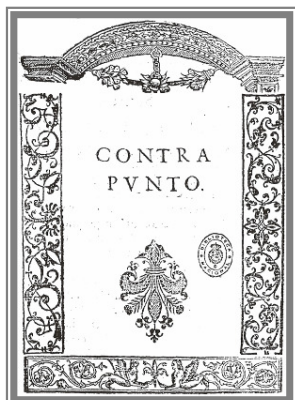
II. 5. Cubierta de *Arte de Música Theorica y Práctica* de Francisco Montanos, [1592].

[B.N.E., sig.: R/9503, micro.: 08295. Dimensiones: 19 cm de ancho, por 27,5 cm de largo].

Después de dos sonetos que alaban la personalidad y trabajo de Montanos, escritos por Francisco de Cueva y Cristóbal Maço de la Madriz, según hemos verificado en el documento original, comienza el tema del «contrapunto»³⁶ que consta de 27 páginas, en las cuales quedan plasmados los principios fundamentales del contrapunto, como son: consonancias, especies, las tres maneras de contrapunto, cláusulas, imitaciones y pasos.

³⁵ “Un vol. de 24 fols. de Prólogo y “Arte de Cantollano” + 17 de Canto de Órgano + 27 de “Contrapunto”, cada uno con numeración propia + 35 fols. de “compostura” con paginación arbitraria (pues sigue este orden: 25-28, 5-19 con erratas, 16-31) + I fol. de portadilla y 51 de “Proporciones” y “Lugares comunes” + 6 de “Tablas” o índices + I hoja de guarda al principio y otras al final. Las signaturas se detallan al describir cada uno de esos seis tratados. 19’8 x 14’2 cm. Encuadernación de la época, en pergamino. Tiene adiciones musicales escritas a pluma en los márgenes”. ANGLÉS, Higinio y SUBIRÁ, José: *Catálogo Musical de la B. N. de Madrid*. Barcelona, CSIC, 1949, Vol. II, p. 227.

³⁶ MONTANOS, Francisco de: *Arte de música, theorica y practica*. Valladolid, Casa de Diego Fernández de Córdoba y Oviedo, 1592, apartado “contrapunto”, pp. 1-2.



II. 6. Portada del capítulo de contrapunto dentro del tratado *Arte de Música theórica y práctica* de Francisco Montanos, [1592].

[B.N.E., sig.: R/9503, micro.: 08295. Dimensiones: 19 cm de ancho, por 27,5 cm de largo].

Recordemos que el lenguaje musical es muy dinámico, de tal manera que es común encontrar un término cuyo significado se va modificando con el paso del tiempo llegando a tener una connotación semántica diferente, o también un determinado hecho es definido con palabras diferentes. En nuestro caso, la palabra *especie* la vemos utilizada en algunos tratados antiguos para referirse simplemente a las relaciones interválicas de los sonidos, como sucede en el *Libro de Música Práctica* (1510), de Francisco Tovar (? – 1522), que en su Libro Tercero; el capítulo III lleva por título: “De las Especies de Contrapunto y Multiplicación de aquellas”, entendiéndose por especie a los intervalos permitidos³⁷. Lo mismo ocurre en el *Melopeo y Maestro* (1613) de Pedro Cerone (1566-1625), cuando al referirse a la composición del contrapunto nos habla de “elemento” o “especie”, aclarando que son siete especies, y éstas son las especies de intervalos que en suma serán veintidós, del unísono a la veintidosena³⁸.

Por lo tanto, en el libro de Montanos la utilización del término “especie” no es la excepción. A este respecto nos dice:

³⁷ Véase RUBIO, Samuel: *Libro de Música Práctica de Francisco Tovar*. Madrid, Joyas Bibliográficas, col. “Viejos libros de Música”, F, 1978, p. 71.

³⁸ Véase CERONE, Pedro: *El Melopeo y Maestro, Tractado de Música Therorica y Práctica*. Nápoles, Giovanni Battista Gargajo y Lucrecia Nucci, 1613, p. 566.

En el arte del contrapunto hay doce especies, Unisonus, Tercera. Quinta. Sexta. Octava. Decena. Docena. Trecena. Quincena. Decisetena, Diecinoventa. Veyntena. Las cuatro primeras son simples, Unisonus. Tercera. Quinta. Sexta.

Las cuatro segundas son compuestas. Octava. Decena. Docena. Trecena.

Las cuatro terceras son sobre compuestas, Quincena. Decisetena. Decinoventa. Veyntena.

Las compuestas son. Octava arriba de las simples, y las sobre-compuestas Octava arriba de las compuestas. Las seis de estas doce especies son perfectas y las seis imperfectas.

Las perfectas son unisonus. Quinta. Octava. Docena. Quincena. Dizinovena. Las imperfectas. Tercera. Sexta. Decena. Trecena. Decisetena. Veyntena³⁹.

Esta clasificación de las especies nos resulta muy familiar porque en esencia continúa vigente todavía en la actualidad. Ahora bien, de todo esto se van derivando una serie de normas en la utilización de este tipo de intervalos o especies como, por ejemplo, el hecho de que Montanos vaya marcando, al igual que sus contemporáneos, las pautas que definen el estilo contrapuntístico con relación a la prohibición o libertad de sucesiones de especies. A este respecto, no podemos pasar por alto la prohibición de “[...] dar dos especies perfectas juntas semejantes, como unísonos, dos quintas, dos octavas, o sus compuestas”⁴⁰, arguyendo que esto sería ir en contra de la definición de contrapunto o música, el cual debe estar conformado por consonancias diversas⁴¹. Es evidente que estas apreciaciones técnicas ya habían sido con anterioridad muy discutidas y, además, bien definidas. Como muestra, nada menos que el mismo Josquin des Prés (1440-1521 *ca.*), uno de los compositores que más ha influido en la creación y desarrollo del lenguaje musical de su época dejando su huella aún siglos después de su muerte⁴².

³⁹ MONTANOS, F.: *Arte de música...*, *op. cit.*, p. 3.

⁴⁰ *Ibid.*, f. 3, v.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Josquin de Prés es uno de esos compositores cuya obra en sí misma es un curso de contrapunto. Se observa en ella una técnica muy depurada donde las excepciones a las reglas tienen un sentido lógico y por tanto convincente. El tema de las quintas y octavas paralelas se ve nutrido con variantes interesantes como pueden ser la aceptación de éstas, sobre todo ocultas; en pasajes a dos voces, sin embargo, la constante es evitar este tipo de movimientos. Véase MOTTE, Diether de la: *Contrapunto*. Barcelona, Labor 1991, pp. 42, 56-59.

Cuando Montanos termina de exponer en su libro el tema de las especies, se dedica a la práctica de las mismas y, para esto, hace tres divisiones del contrapunto. La primera consiste en oponer a cada punto de canto llano otro en una de las especies estudiadas, aclarando que no se inicie o termine en sexta ni en alguno de sus compuestos porque es de las consonancias que menos se recomienda para principio o fin.



Il. 7. Ejemplo de contrapunto, primera manera, un punto contra otro, del libro *Arte de música, theorica y práctica* de Francisco Montanos, [1592], apartado “Contrapunto” f. 4, v.

La segunda manera de contrapunto es dar dos figuras contra cada una del cantollano, en diferentes especies, pero además dice que “para que no todas sean semibreves se dan algunos breves sincopados que la mitad sea con punto y la mitad con otro diferentes en especie”⁴³.

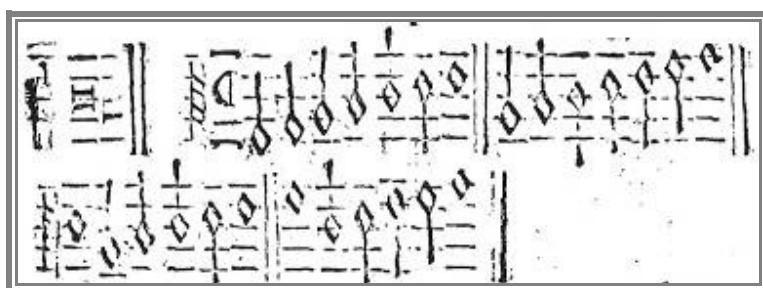


Il. 8. Ejemplo de contrapunto, segunda manera, dos figuras contra cada una del cantollano, del libro *Arte de música, theorica y practica* de Francisco Montanos, [1592], apartado “Contrapunto” p. 5.

⁴³ MONTANOS, F.: *Arte de música...*, op. cit., f. 4, v.

Vemos que en la actualidad esta práctica se sigue conservando, dando pie a la cuarta especie, ajustándose naturalmente a la escritura moderna.

La tercera manera de contrapunto que Montanos nos indica es dar cuatro figuras en cada punto de cantollano. Este procedimiento nos recuerda evidentemente la tercera especie que Fux posteriormente describiría.



II. 9. Ejemplo de contrapunto, tercera manera, cuatro figuras contra cada una del cantollano, del libro *Arte de música, theórica y práctica* de Francisco Montanos, [1592], apartado “Contrapunto” p. 6.

Dice Montanos que el orden que deben presentar las figuras del contrapunto con respecto al cantollano deberá ser dar una buena y otra mala, es decir, una en consonancia y otra en disonancia, partiendo el compás con una buena y las demás en el orden mencionado.

En síntesis, podemos decir que Montanos clasifica el contrapunto en tres clases o maneras, la primera será la de oponer una nota del cantollano con otra igual del contrapunto; la segunda es oponer dos notas en el contrapunto por cada una de las del cantollano; la tercera es dar cuatro o más. De la misma manera en que expone el contrapunto estricto, también enseña el contrapunto libre, presentando algunos ejemplos, desde dos voces hasta cuatro.

Montanos escribe su tratado porque piensa que es necesario que los músicos conozcan las razones teóricas de las reglas contrapuntísticas, y en general de la composición, ya que cree que muchos de ellos sólo componen sin entender los porqués o fundamentos teóricos. Sus preceptos marcan un punto de referencia que se mantiene en los tratadistas hasta la mitad del s. XVIII. La vasta experiencia que

obtuvo como maestro de capilla, actividad que desempeñó durante 36 años, fue el pilar que sustentó sus teorías, nutridas éstas por importantes autores como San Agustín, Guido Aretino⁴⁴, Aristóteles o Cicerón, entre otros⁴⁵. Llama la atención en su lista de fuentes, y así también lo confirma León Tello, la ausencia de autores tan importantes como Juan Bermudo, Francisco Salinas y el mismo Pitágoras que, aunque no lo menciona en esta lista, lo cita en el cuerpo del texto al referirse al término *disjunta*⁴⁶.

Otro tratado importante que Montanos nos ha dejado es un pequeño libro de 15 cm de ancho por 20 cm de largo que lleva por título *Arte de Canto Llano, con entonaciones comunes de coro y altar etc. Y arte práctico de canto de órgano con motetes, y lecciones diversas, nuevamente corregidos: Y ahora aumentadas novissimamente en esta última impresión; en el Canto Llano, las dos secuencias Victime Paschali, etc. Veni Sante spiritus. Y en el Canto de Órgano un Admirable, con voz, y Acompañamiento, y una Salve a Duo, a Tres, y a Quatro según la oportunidad de las voces*. De este trabajo se hicieron varias reediciones: Salamanca, 1610; Zaragoza, ca. 1640; Madrid, 1648; Zaragoza, 1665 y 1670; Madrid, 1693; Madrid, 1712; Madrid, 1728; Madrid, 1734 y, finalmente, la de Zaragoza, 1756⁴⁷. La edición consultada para este trabajo fue la de Madrid 1734⁴⁸.

Su contenido se puede enmarcar en los temas de cantollano y canto de órgano, por lo que se encuentran todos aquellos elementos necesarios para su comprensión y práctica. Comienza con la típica explicación de la Mano Musical con sus voces, signos, propiedades etc. Después de desarrollar brevemente los conceptos básicos, ya que no se extiende mucho, se dedica a la ejemplificación musical de las partes de la misa, así como de diversos oficios, por lo que no representa, en este sentido, una aportación directa y trascendente sobre la técnica del contrapunto. Respecto al canto

⁴⁴ Con Guido Aretino nos estamos refiriendo a Guido D'Arezzo.

⁴⁵ Véase MONTANOS, F.: *Arte de música...*, op. cit., f. 51, v.

⁴⁶ Véase LEÓN TELLO, F.: *Estudios de Historia...*, op. cit., p. 397.

⁴⁷ Véase LLORENS CISTERÓ, J.: "Montanos, Francisco de". *Diccionario de la Música Española...*, op. cit., vol. 7, p. 706.

⁴⁸ Fondo de la B. N. E., sig. M/3819 y 7/12283, micro. 17.

de órgano, desarrolla los conceptos tradicionales, tales como: claves, figuras de nota, pausas o silencios, accidentes, propiedades, ligaduras y compás⁴⁹.

Habitualmente encontramos en algunos tratados de cantollano la introducción de dúos, ya sea para voz y acompañamiento instrumental, como el órgano y, además, un Salve, a dúo de tiples; de ejemplos a tres voces –dos tiples y tenor– y, a cuatro voces –dos tiples, contralto y tenor–, con acompañamiento⁵⁰. La técnica contrapuntística en estos ejemplos refleja un claro uso en la preferencia de los movimientos contrarios al abordar las quintas u octavas y la consigna de los intervalos consonantes como las terceras, quintas, sextas y octavas, en tiempos fuertes de compás. Por otro lado, es interesante notar las secuencias imitativas de las voces, aunque con claras mutaciones⁵¹.

Como hemos comprobado, Marcos Durán, Juan Bermudo y Francisco de Montanos, son tratadistas que ya habían expuesto en sus teorías elementos que posteriormente reconocemos en el sistema fuxiano, sistema utilizado en la pedagogía del contrapunto y que incluso en la actualidad continua vigente con las variantes naturales que el tiempo impone.

⁴⁹ MONTANOS, Francisco de: *Arte de Canto Llano, con entonaciones de coro y altar etc. Y arte práctico de canto de órgano con motetes, y lecciones diversas, nuevamente corregidos: Y ahora aumentadas nivissimamente en esta última impresión; en el Canto Llano, las dos secuencias Victimæ Paschali, etc. Veni Sante spiritus. Y en el Canto de Órgano un Admirable, con voz, y Acompañamiento, y una Salve a Duo, a Tres, y a Quatro según la oportunidad de las voces, por Don Joseph de Torres*. Madrid, Imprenta Real de Música, 1734, p. 135.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 235.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 235-268.

Contrapunto, ¿un descubrimiento casual?

Para hablar del nacimiento de la polifonía o simplemente de la música en general, es necesario situarnos en el momento en el que aparecen los primeros documentos que avalan su existencia, es decir, aquellos en los que se representa gráficamente la materia prima de la música, el sonido. Dicho esto, remontémonos a la Edad Media, término que utilizaron los escritores italianos del siglo XIV y XV porque “creían que su civilización representaba un renacimiento de las antiguas glorias de Grecia y Roma. Por tanto, designaron a todos los siglos intermedios como medievales (literalmente ‘edad media’)”⁵².

Sin embargo, debemos situarnos en esa Edad Media, que transcurre entre la alta Edad Media y la baja Edad Media, y nos conduce, con infinidad de esfuerzos, a la Edad Moderna. Pues bien, en este momento histórico es cuando aparecen documentos o material escrito que hablan ya, no sólo de la presencia de la música, sino de cómo era ésta, ya que anteriormente se habían encontraban únicamente restos iconográficos que conducían sólo a posibles reconstrucciones dudosas. Claro que paralelamente a esto, no se puede negar la existencia de la teoría musical, como en el caso de la iglesia, especialmente en Roma.

A través de los descubrimientos de instrumentos musicales muy antiguos, se deduce que en épocas muy remotas había música, sin embargo, no contamos con el producto artístico, por esto, mientras no contemos con un documento que indique el tipo de música que se producía con esos instrumentos, no podemos hablar propiamente de música, en el sentido estricto de la palabra.

Para introducirnos en este documento, hablemos primero de sus características físicas. Sabemos que antes de la Edad Media, se utilizaba una especie de papel llamado papiro, que se elaboraba con fibras de una planta del mismo nombre, pero ya en la Edad Media nos encontramos con otro elemento, el

⁵² HOPPIN, Richard H.: *La Música Medieval*, op. cit., p. 17.

pergamino, utilizado prácticamente sólo cuando se tenía la intención de conservar la información de forma permanente por considerarla importante, como documentos notariales o documentos litúrgicos que son los que nos permiten tener un acercamiento a la música, sin embargo, no nos referimos a cualquier tipo de música.

Ahora bien, cuando los estudiosos se refieren a los documentos en pergamino, hablan de documentos donde se plasma música relacionada con la divinidad, es decir, música litúrgica.

En los siglos IX y XII, se encuentra únicamente música sacra, es decir, litúrgica; aunque debemos aclarar que no toda la música sacra es litúrgica, porque es posible cantar a la divinidad sin ajustarse a los ritos prefijados por la liturgia, aunque estén, por supuesto, estrechamente relacionados⁵³.

La función de la música en la liturgia era importante y además de uso frecuente, de ahí la necesidad de conservarla, manteniéndola en pergamino y así garantizar su durabilidad, sin importar el costo. Pero, ¿cuál es el motivo por el que la Iglesia se ve obligada a conservar su música en estos pergaminos? Pues bien, después de la caída del Imperio Romano (siglo V), y la introducción del cristianismo frente al paganismo, se van creando diversas fronteras entre los países, en los cuales, aunque tenían la misma religión, existían variantes en la liturgia que consistían básicamente en el tipo de texto utilizado, y como consecuencia también en el canto, situación que la iglesia consideraba una herejía que debía combatir.

Roma quería mantener el poder y para esto era necesario preservar la unidad en sus creencias, y por supuesto en las prácticas litúrgicas. Desde la caída del Imperio Romano, todo rey del occidente europeo aspiraba a ser coronado

⁵³ “La historia de la música medieval occidental, al menos durante el primer milenio de nuestra era, debe ser necesariamente una historia de la liturgia cristiana. Aunque en este período de tiempo tan largo debió haber existido música profana de varios tipos, no se ha conservado casi ninguna. Sólo quedan los cantos de la Iglesia. Todos estos cantos estaban destinados a usarse en los distintos ritos y cultos –es decir, en la liturgia– de la Iglesia cristiana”. (Véase HOPPIN, R.: *Ibid.*, p. 45).

nuevo emperador del Imperio occidental, y aquí es donde encontramos la figura de Carlo Magno, quien fue coronado por el Papa León III, que le pidió a cambio un incondicional apoyo para que la iglesia mantuviera su absoluto control sobre las prácticas litúrgicas y así conservar su dominio. Estas prácticas, denominadas de forma genérica como *galico-romanas*, no son otra cosa que lo que actualmente conocemos como *canto gregoriano*.

La necesidad de control por parte de la Iglesia fue la razón por la que se utilizaban estos pergaminos que, aunque costosos, eran más duraderos y por tanto más fiables. En ellos se puede observar que las palabras están sobre un rayado y esto con la intención de lograr una mejor presentación, por lo que se deduce que había gran interés en que el trabajo estuviera bien hecho y, además, con resultados estéticos. Al lado de las líneas aparecen unos puntos que se hacen con unos clavos, que a su vez hacen un agujero a todos los pergaminos que se hayan colocado para que así todos tengan el rayado a la misma altura. Estas líneas se hacían con la llamada “punta seca”, es decir, una especie de lápiz, pero de metal, con punta afilada, utilizado para rayar el pergamino que posteriormente se podía repasar con tinta. Estas rayas trazadas utilizadas para el sistema de escritura son observadas y posteriormente son aprovechadas para la música, de esta manera surge el tetragrama que es utilizado para la escritura musical monódica.

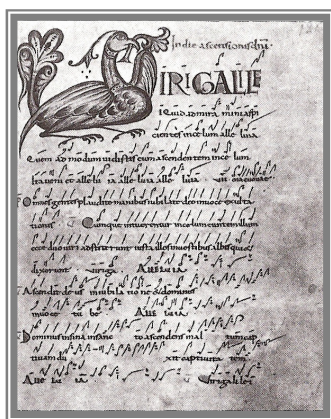
La historia de la escritura musical es compleja y por tanto requiere un estudio profundo, estudio que ya han realizado especialistas en la materia⁵⁴, sin embargo, nosotros sólo viajaremos rápidamente por este camino muy recorrido por otros, con la intención de acercarnos a los elementos que servirán de introducción y base para nuestro estudio.

Sabemos que en la antigüedad los manuscritos corales sólo contenían el texto, es decir, no había indicaciones musicales para cantarlo, de tal suerte que las melodías se aprendían de memoria y así se solucionaba el problema. Pero, evidentemente, esto

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 71-88.

no representaba una solución al problema, por lo que se fueron utilizando poco a poco signos de la escritura griega, los acentos gramaticales, el grave y el agudo, para indicar que un sonido debía subir o bajar. Encima de estos signos se notaban unas curvas denominadas “espíritus”, las cuales se colocaban por encima del texto, dejando un espacio libre para que no se empalmaran los símbolos. Para indicar una elevación del sonido se utilizó la *virga* (vara) que es un trazo de línea por la derecha (/) y en caso contrario el *punctum*, un simple trazo por la izquierda (\) que con el tiempo fue simplificándose a una pequeña línea horizontal (-) o simplemente a un punto (•).

Estos elementos constituyen la base de la notación llamada neumática⁵⁵ que permitía podían representar grupos de notas y satisfacer de manera muy elemental las necesidades del cantor. Pero estas indicaciones, prácticamente, eran sólo útiles para quien ya conocía la melodía, pero no para alguien que, a través del manuscrito, pretendiera aprender la melodía.



Il. 10. Introito para el día de la Ascensión, de un gradual boloñés, segundo cuarto del siglo XI, escrito sin tetragrama, en neumas adiaستمáticos. HOPPIN, Richard H.: *La Música Medieval*, Madrid, Akal, 2.^a ed., 2000, p. 72.

La Edad Media es un periodo lleno de cambios, un periodo donde se ven etapas de florecimiento y otras de decadencia. En este sentido, el momento álgido es

⁵⁵ Este tipo de escritura que hemos identificado con el nombre de notación neumática, también es conocida como adiaستمática, sin pautas, *in campo aperto* (en campo abierto) y quironómica, que significa gesto de la mano. Véase HOPPIN, R.: *Ibid.*, pp. 73-74.

la época de Carlo Magno, siglos VIII y IX, siendo las caídas más fuertes las que acontecen en el siglo X para luego retomar su ímpetu en el siglo XI, y es en ese momento cuando se ve que la sociedad civil se desempeña fuera del contexto religioso, dando lugar a los trovadores, personajes que alcanzan su plenitud en el siglo XII.

Pero es en el siglo XIII, cuando se va introduciendo el concepto de universidad, empezando a hablar de instituciones y tomando asimismo conciencia del valor de los acontecimientos del pasado, buscando expresarlos a través de la escritura de la época.

Si comparamos la manera de percibir el mundo musical en los siglos X y XI con lo que ocurre en el XIII, vemos que en los primeros no había necesidad de conservar lo interpretado, sólo se ejecutaba la obra y se daba por cumplido el objetivo. Pero es en el siglo XIII, época del Modernismo, cuando se busca un sistema que sirva para recordar la música interpretada y así es como se entra en la era de la notación modal.

También es en este momento cuando surge en el individuo la inquietud por conocer el pensamiento y quehacer humano, conservar y, además, coleccionar los diversos manuscritos. Por esta razón las más importantes recopilaciones de la poesía trovadoresca pertenecen al siglo XIII.

Es interesante mencionar que la escritura que se utiliza para relatar lo que sucede en general dentro de la sociedad civil así como en el ámbito musical no se diferencia de la que se utilizaba para el repertorio sacro-litúrgico, y como ese sistema se estaba trabajando desde mucho tiempo atrás con intención de modernizarse, resulta que el repertorio profano encuentra un tipo de escritura muy moderno. En este momento ya nos encontramos con el tetragrama y una evolución en la representación de los sonidos a través de símbolos que son conocidos dentro del sistema de la llamada notación cuadrada gregoriana. Por tanto, prácticamente no se encuentra ni un sólo documento musical profano, que no utilice esta notación cuadrada sobre tetragrama.

En el siglo XIV se establece la notación mensural y es también cuando se encuentra música civil aparte de la litúrgica, es decir, música del mundo profano. Desde el segundo tercio de este siglo empiezan a aparecer las grandes capillas privadas, contando éstas poco a poco con el servicio de los grandes músicos de la época. Se inicia entonces musicalmente una participación activa del mundo civil, equiparándose en su repertorio con el litúrgico. Las catedrales ya no son exclusivas para albergar a los creadores de música, como en el mundo del gótico, y, más aún en los monasterios del mundo románico. Ahora, en el llamado Gótico Internacional, también llamado Gótico Florido, las catedrales dejan de ser la esencia o parte importante, cambiando al mundo de la universidad: aunque no deja del todo las catedrales, el núcleo intelectual está dentro de la universidad y, en determinado momento, también en las capillas privadas. Toda la música mensural de fines de la Edad Media, sin excepción, pertenece a ese Gótico Internacional. El anterior período, el Gótico “normal”, por así llamarlo, es exclusivamente modal y pertenece a Notre Dame; más atrás, es todo románico, con sus respectivas polifonías agitanas, con un repertorio litúrgico únicamente, coexistiendo con la primera música profana escrita, es decir, la polifonía trovadoresca que se expresa como se había expresado la música litúrgico-sacro en el siglo XI, cuando llega al máximo toda la notación cuadrada gregoriana.

Es difícil determinar en una pieza la frontera entre lo modal y lo mensural. Cuando se habla de modos, a pesar de tener definida la existencia de la longa o la breve, los valores de éstas son relativos por estar condicionadas por el grupo de figuras en que se encuentran en determinado momento. Es decir, una nota será larga o corta dependiendo de su posición dentro de un conjunto de notas. En cambio, en el sistema mensural la situación es muy distinta porque se sabe claramente cuando una figura es breve o es larga. Dentro de esta evolución se presentan muchas etapas con infinidad de variantes que van determinando las normas de la notación mensural.

Todavía a mediados del siglo XVI se siguen utilizando figuras ligadas, pero van desapareciendo a finales de este siglo.

Ahora bien, se puede decir que no es la sociedad civil la que propicia la música polifónica, sino el mundo eclesiástico como consecuencia de buscar siempre mayor adorno a la liturgia, dando como consecuencia una evolución considerable que se ve reflejada, por ejemplo, en el simple hecho de que cante un hombre y un niño o mujer, resultando un canto a dos voces a la octava. Pero, cuando hablamos de los adornos con intención de embellecer los textos litúrgicos estamos hablando del término *tropo*, el cual es una glosa, es decir, un texto corto que se anexa antes, en medio o después del texto original, pero que a su vez se queda conectado formando una nueva unidad. Sin embargo, este *tropo* se queda por arriba del texto original y por tanto la música también se compone con relación a la música que acompaña al texto. Es entonces, en el siglo XI y XII cuando empieza a aparecer el punto contra punto⁵⁶.

A pesar de las diferentes posturas de los investigadores con relación a los posibles tipos de tropos⁵⁷, origen y desarrollo, existe una característica común en la que todos están de acuerdo: “alargan los elementos estándar de la liturgia por la adición de palabras, de música, o de ambas cosas”⁵⁸.

Si tomamos en cuenta esta forma de embellecer la liturgia nos encontramos ante uno de los pasos más importantes en la historia de la música, la invención de la

⁵⁶ Notas tomadas del curso “Notación Polifónica de los siglos IX al XIII” impartido por la Dra. Carmen Gómez Muntané de la Universidad de Barcelona, en los cursos de doctorado de la Universidad Autónoma de Madrid, en. de 2004.

⁵⁷ “Al prolongar los elementos estándar de la liturgia, los eclesiásticos medievales siguieron tres procedimientos distintos: la extensión melódica (melismática) de un canto dado; la adición de un texto nuevo a una melodía preexistente; y la adición tanto de texto como de música. Estos procedimientos no representan necesariamente estadios cronológicos en la evolución de los tropos. Todos aparecieron más o menos en la misma época, y podían usarse y de hecho se usaron conjuntamente. Sin embargo, es probable que la expansión de una melodía a través de la adición de melismas represente una tradición extremadamente antigua. Puede, desde luego, ser otra herencia de las prácticas judías, quizá la que causó las esporádicas diatribas de los Padres de la iglesia en contra de los excesos vocales en la interpretación de la liturgia. Por desgracia, la ausencia de manuscritos anteriores al siglo IX con notación musical nos impide documentar la práctica en una fecha anterior. Fuera o no una innovación, la extensión melismática fue una parte esencial del proceso de tropar tal como lo encontramos en el siglo IX y X”. Véase HOPPIN, R.: *La Música Medieval*. op. cit., p. 160.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 158.

polifonía, elemento que transformaría hasta nuestros días el concepto de la composición:

[...][En la liturgia] otro embellecimiento musical, [es] el sonido simultáneo de más de una melodía, lo que conocemos como *polifonía*. Llamar a la polifonía embellecimiento de la liturgia no es sino afirmar su función principal durante los primeros siglos de su existencia escrita. Iniciada como una elaboración del canto llano, la polifonía sirvió casi exclusivamente como un medio de aumentar el esplendor y solemnidad de los cultos eclesiásticos desde el siglo IX hasta bien entrado el siglo XIII. Puede entonces considerarse como un tipo de tropo en el que la nueva música aparece a la vez que el canto en lugar de ser añadido a éste por medio de prolongaciones monofónicas⁵⁹.

Así describe Hoppin el nacimiento de la polifonía, como el resultado de tropar los textos litúrgicos con la intención de embellecerlos, lográndose de este modo una técnica que ocasionaría en la música un impacto sin precedentes.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 203.

Los preceptistas universales

En la historia de la teoría musical encontramos un sin fin de métodos o tratados que abordan el contrapunto ya sea como tema central, o simplemente como un elemento dentro del contenido general de la composición musical.

Nuestro interés principal es profundizar en la tratadística española del contrapunto y en particular del contrapunto severo, sin embargo, nos resulta casi obligatorio hacer referencia a los trabajos más importantes realizados sobre esta materia dentro del contexto universal por lo que recomendamos la lectura de los textos de autoridades en este campo como son Jeppesen⁶⁰ o Forner⁶¹, que a través de sus investigaciones nos ofrecen un esquema histórico global que permite comprender mejor la evolución de la técnica compositiva relacionada directamente con el contrapunto. En este sentido, Jeppesen comenta lo más destacado de los tratados que dieron inicio a la teoría del contrapunto como: Hucbaldo y su *Musica Enchiriadis*⁶² (siglo IX). Jeppesen hace referencia a la normativa del tratado respecto a evitar la cuarta aumentada o tritono así como las segundas, aunque en sus ejemplos, dice Jeppesen, se encuentran repetidamente⁶³. Nos habla, asimismo, de Johannes Tinctoris (ca. 1435-1511) y su tratado *De Contrapunto* (1477) que, por otro lado, Johannes Forner también describe resaltando las ocho reglas que Tinctoris considera como principales en el estudio del contrapunto:

⁶⁰ JEPPESEN, Knud: *Counterpoint, (The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century)*. New York, Dover, 1992, pp. 3-52.

⁶¹ FORNER, J. y WILBRANDT, J.: *Contrapunto...*, op. cit., p. 11 y ss.

⁶² Sabemos que la autoría de esta obra no está del todo esclarecida, “inicialmente los estudiosos señalaron a Hucbaldo como su autor, si bien la atribución más segura se decanta actualmente en Otgero de Saint-Amand” (CULLIN, Olivier: *Breve historia de la música en la Edad Media*. Barcelona, Paidós, 2005, p. 40). Por otro lado, Fubini precisa que el tratado de *Musica Enchiriadis* “atribuido por Gerbert al monje Hucbaldo de Saint-Amand [...] hoy la crítica opina que lo escribió Odón de Cluny” (FUBINI, Enrico: *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, Alianza Editorial, 2.^a reimp., 2001 p. 104).

⁶³ JEPPESEN, K.: *Counterpoint...*, op. cit., p. 5.

1. Tanto el principio como el final deben formar consonancias perfectas. Cuando el principio es anacrúsico puede formar una consonancia imperfecta.
2. Han de evitarse las quintas y octavas paralelas; sin embargo, pueden introducirse series de terceras y sextas.
3. Cuando el tenor se mantiene, las demás voces deben discurrir en consonancias perfectas e imperfectas.
4. Cada una de las voces que integran el contrapunto debe representar una unidad melódica en sí misma.
5. No deben superponerse a ninguna nota giros que pudieran afectar al discurso melódico.
6. No se permiten las repeticiones literales de giros melódicos concretos (exceptuando las imitaciones naturalistas, como el toque de cornetas o el sonido de campanas).
7. No deberían sucederse a corta distancia dos fórmulas conclusivas sobre la misma nota.
8. Que en todas las voces contrapuntísticas reine la diversidad melódica, rítmica y de cualquier tipo⁶⁴.

Se dice, pues, que fue Tinctoris, en su condición de músico práctico, el primero en resumir en reglas todos aquellos movimientos melódicos y armónicos que se producían en las obras contrapuntísticas⁶⁵.

De los tratadistas del siglo XVI que inciden en la teoría contrapuntística se encuentran Don Nicola Vicentino (1511- ca. 1576), sacerdote de Vicenza y alumno de Adrian Willaert (ca. 1490-1572), quien escribió en 1555 *L'Antica musica ridotta alla moderna pratica* (*La Música de la Antigüedad reducida a la práctica moderna*), Costanzo Porta (ca. 1530-1601) también discípulo de Willaert, quien a pesar de no lograr introducir material novedoso en su tratado, éste es reconocido por la crítica como un manuscrito interesante porque refleja el estilo de los teóricos del siglo XVI aunque lo hace de forma confusa y sin un orden claro⁶⁶. Gioseffo Zarlino (1517-1590) es también uno de los teóricos más importantes del siglo XVI, dejando una huella trascendente con su obra *L'instituzioni harmoniche* (1558) donde aborda todos los aspectos de la técnica de una manera más fundamental que sus antecesores.

⁶⁴ FORNER, J. y WILBRANDT, J.: *Contrapunto...*, op. cit., p. 25.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ JEPPESEN, K.: *Counterpoint...*, op. cit., p. 25.

Respecto a los movimientos melódicos, Zarlino aconseja evitar la cuarta aumentada, la quinta disminuida e intervalos similares⁶⁷.

En 1593 el padre Girolamo Manzini (1561-?), conocido como “Diruta”, nombre de su pueblo, publica en Venecia la primera parte de *Il Transilvano. Dialogo sopra il vero modo di sonar organi, et istromenti di penna* y, en 1609, la segunda parte. En su conjunto el libro abarca las reglas de ejecución⁶⁸, los fundamentos de la teoría musical, las reglas del contrapunto y la práctica de la *intavolatura*.

La segunda parte está dividida en cuatro libros, de los cuales el segundo trata del contrapunto, donde expone primero la clasificación de los sonidos en consonancias y disonancias y, posteriormente, presenta un esquema de contrapunto de nota contra nota, como la primera especie del sistema fuxiano.



Il. 11. Cubierta del libro *Il Transilvano* de Girolamo Diruta.
[B.N.E., sig.: M/234, micro.: 48].

⁶⁷ *Ibid.*, p. 27.

⁶⁸ Este tratado es muy importante para los estudiosos de la técnica para teclado porque es: “[...] el primer método para teclado en sentido moderno” (CHIANTORE, Luca: *Historia de la técnica pianística*. Madrid, Alianza, 2001, p. 48).

Es muy claro el uso de los intervalos armónicos, siendo prácticamente el mismo que en los tratados modernos. Al analizar los ejemplos de nota contra nota se encuentran movimientos muy familiares; por ejemplo, una secuencia lógica en este tipo de ejercicios puede ser: iniciar con unísono, después una 3.^a; una 5.^a en tiempo fuerte, abordada por movimiento contrario, luego una 6.^a; una 8.^a en tiempo fuerte, abordada por movimiento contrario, una 10.^a; una 12.^a en tiempo fuerte abordada por movimiento contrario, 13.^a; 15.^a en tiempo fuerte, abordada por movimiento contrario y así sucesivamente hasta terminar en unísono⁶⁹. En lo que respecta a ejercicios de dos notas contra una también se observa una técnica la cual nos podemos identificar actualmente, aunque a veces hay alguna excepción como quintas paralelas de tiempo débil a tiempo débil; sin embargo, la forma de abordar las octavas o quintas, tanto en nota contra nota, como en dos contra una, es el movimiento contrario y oblicuo⁷⁰.

De aquí pasa a lo que llamaríamos, según Fux, la cuarta especie. En ésta, es impresionante que la técnica sea muy parecida o idéntica a la que conocemos por las especies de Fux. La pequeña diferencia que vemos es, por ejemplo, que la nota que puede preparar el retardo, según lo conocemos hoy, puede ser también una cuarta. Aparece un intervalo armónico de quinta que se da con la primera de las notas blancas [notación cuadrada], contra una redonda [la nota en forma de rombo], y la segunda blanca desciende a un intervalo de cuarta; de ahí se liga, dentro del mismo compás, a un intervalo de cuarta con una redonda, es decir, las redondas se repiten a la misma altura. Por tanto, se hace con la tercera blanca del compás un retardo de cuarta que resuelve a tercera⁷¹. Se observan asimismo, retardos superiores de 7.^a, 9.^a y 4.^a.

Concluye el tema con el contrapunto de negras, la tercera especie, donde da preferencia a los grados conjuntos y movimientos sinusoidales; y el contrapunto

⁶⁹ DIRUTA, Girolamo: *Il Transilvano, Dialogo sopra il vero modo de sonar Organi, & Iftromenti da penna*. Venecia, Appreffo Aleffandro Vincenti. 1622, vol. II, p. 9. (Ar. de la B.N.E., sig.: M/234, micro.: 48).

⁷⁰ *Ibid.*, p. 10.

⁷¹ *Ibid.*

donde mezcla las fórmulas rítmicas, es decir, el contrapunto florido. Todo el panorama expuesto lo lleva a tres y cuatro voces⁷².

En el siglo XVII nos encontramos a un importante compositor y teórico que, aunque italiano de nacimiento, vivió mucho tiempo en España dejando una gran influencia en la tratadística española. Nos referimos a Pedro Cerone (1566-1625), que en 1613 publica en castellano una importante obra de 1160 páginas titulada *El Melopeo y Maestro, Tractado de Música Teórica y Práctica*.

El tratado está dividido en veintidós libros que abordan infinidad de temas, desde consejos de índole moral a todo aquel que es o pretende ser músico, a temas puramente técnicos relacionados con el cantollano, canto de órgano, contrapunto, composición, canon y fuga.



II. 12. Cubierta del libro *El Melopeo y Maestro* de Pedro Cerone. [B.N.E., sig.: R/9274, 14751, micro.: 12195, R/14776, micro.: 1140. Dimensiones: 19 cm de ancho por 29 cm de largo].

⁷² *Ibid.*, pp. 11-16.

Pasamos directamente al libro noveno, el cual contiene elementos propios que incumben a nuestra investigación. Lleva por título: *En el cual van puestas las reglas necesarias para hacer Contrapunto sobre Cantollano*. Inicia este libro definiendo qué es el contrapunto:

La parte que en la Música llaman Rítmica, conviene a la Composición; y como a principio suyo al contrapunto. Sería bien pues, habiéndose de tratar de él, comenzar por su definición [...] Contrapunto es un canto o concento concorde con voces casi contrapuestas aprobado por arte: o es un número constituido de diversidad de consonancias [...] ⁷³.

Cerone, para comenzar con lo concerniente a la composición del contrapunto, nos habla de “elemento” o “especie”, aclarando que son siete especies, y éstas son las especies de intervalos que en suma serán veintidós:

Unísono, Segunda, Tercera, Cuarta, Quinta, Sexta, Séptima, Octava, Novena, Decena, Oncena, Docena, Trecena, Catorcena, Quincena, Decisetena, Deciochena, Decinovena, Veintena, Veintiuna y Veintidosena ⁷⁴.

Se observa que Cerone, por error, no señaló el intervalo o especie número dieciséis, sin embargo, después en las tablas que presenta resumiendo las especies, sí lo incluye:

Cuadro 1. Clasificación de los elementos según Pedro Cerone

Clasificación	Elementos						
Simples	1	2	3	4	5	6	7
Compuestos	8	9	10	11	12	13	14
Descompuestos	15	16	17	18	19	20	21
Tricompuestos	22	23	24	25	26	Etc.	Etc.

FUENTE: CERONE, P.: *El Mellopeo y Maestro...*, op. cit., p. 567.

⁷³ CERONE, Pedro: *El Mellopeo y Maestro, Tractado de Música Theórica y Práctica*. Nápoles, Giovanni Battista Gargajo y Lucrecia Nucci, p. 565.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 566.

En una palabra, en estas páginas Cerone nos explica a su manera lo que hoy conocemos como la teoría de los intervalos simples y compuestos, abarcando hasta tres octavas, aunque la secuencia teóricamente es infinita. De todo esto, se desprenden normas que conducen a determinar las consonancias y disonancias y, a deducir de las consonancias otras consonancias y de las disonancias otras disonancias. Esto es, si tomamos un intervalo simple de tercera y lo convertimos en su respectivo compuesto, es decir, una décima, vemos que lo que era una consonancia simple se convierte en otra consonancia, ahora como intervalo compuesto. Asimismo, si tomamos un intervalo disonante de segunda y lo convertimos en su correspondiente compuesto, resultará un intervalo disonante de novena. De ahí que Cerone dice: “Aquí se ha de notar sumariamente que en la buena composición, necesariamente de consonancia salen consonancias, y de disonancias también disonancias”⁷⁵:

Cuadro 2. Composiciones y divisiones particulares de las especies musicales armónicas según Cerone

	Consonancia perfecta	Disonancia	Consonancia perfecta	Disonancia	Consonancia perfecta	Consonancia imperfecta	Disonancia
Simples	1	2	3	4	5	6	7
Compuestas	8	9	10	11	12	13	14
D.C. *	15	16	17	18	19	20	21
T.C. **	22	23	24	25	26	Etc.	Etc.

*D.C.: Descompuestas, **T.C.: Tricompuestas.

FUENTE: CERONE, P.: *El Melopeo y Maestro...*, op. cit., p. 570.

Nos llama la atención que Cerone presenta claramente doce reglas que considera comunes al contrapunto, reglas sumarias de las consonancias o especies consonantes que deben tomarse en cuenta para hacer contrapunto sobre cantollano:

1. Todo principio sea sosegado y comience en especie perfecta, como es: unísono, quinta y octava. Y esta regla es arbitraria y no legal, por cuanto la perfección es atribuida al fin, y no al principio de cualquier cosa artificada: y así vemos que muchos comienzan su contrapunto en tercera mayor y sus octavas y es muy tolerable, mayormente aguardando alguna pausa.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 570.

2. De las perfectas no se pueden dar dos, ni más, inmediatamente una tras otra, que sean de una misma especie; así como dos quintas, dos octavas o sus compuestas; mudándose empero de unos signos a otros.
3. Dos o más consonancias perfectas se pueden dar inmediatamente una tras otra, cuando las consonancias son de diferentes especies. Así como después de una quinta, una octava; y después de una octava, una docena; y después de una docena, una quincena; y al contrario: y de esta manera todas las que fueren diferentes.
4. Más consonancias perfectas de una misma denominación se conceden y se toman por buenas, toda vez que no suban y bajen, más estén en unos signos, así como cantando dos o más puntos en una misma quinta, o en una misma octava sin mutarse, pasando a otra quinta o a otra octava.
5. Dos consonancias perfectas semejantes (como dos quintas etc.) inmediatamente una tras otra se pueden dar: pero con tal condición que para la segunda consonancia, las voces tengan movimientos contrarios: esto es, que una voz suba y la otra baje [...].
6. Las consonancias imperfectas se pueden dar inmediatamente una tras otra, todas cuantas quieran, subiendo y bajando, así arreo como de salto sin ninguna excepción. Pero se ha de hacer de modo que no se sientan muchas terceras arreo, ni tampoco muchas sextas, sino dos o tres terceras y luego tras ellas dos o tres sextas, y de esta manera mezclando las terceras con las sextas. A este propósito no dejaré de advertir que los excelentes contrapuntistas observan de no hacer tampoco dos terceras ni dos sextas arreo, ambas mayores o menores, sin que si una fuese mayor, que la otra sea menor, y por el contrario, si la una fuese menor, que la otra sea mayor: con que vienen a formar sus contrapuntos más graciosos y más agradables al oído.
7. No se puede dar Fa contra Mi en especie perfecta [...].
8. Que canten las partes con movimientos contrarios: es saber cuando el Cantollano sube, que baje el contrapunto y al contrario. No por eso será error si a veces subieran o bajarán juntamente, para mayor comodidad, y más gracias del contrapunto: y tanto menos será error, por cuando la presente regla es arbitraria y no legal.
9. Cuando se procede de una Consonancia imperfecta a una perfecta, se ha de andar a la más cercana y más próxima: así como de la Tercera menor al unísono; y de la Tercera mayor a la quinta: de la sexta menor a la quinta y de la sexta mayor a la octava. Advierta empero es regla arbitraria.
10. Que se acabe y termine con consonancia perfecta, como es en unísono, en octava o en quincena [...]. Esto se ha de entender particularmente haciendo contrapunto una sola voz, que siendo más voces, muy bien se puede (antes de debe) fenecer en cualquier otra especie consonante, como es en quinta o en tercera y sus compuestas. Sólo se advierte de no fenecer en sexta ni en sus compuestas, porque de las consonancias es la que menos [place] para principio o fin.

11. Que se termine con Cláusula, la cual no puede ser fin falsa y disonante, como se dijo en su propio lugar: aunque en contrapunto es regla arbitraria.

12. A cada medio Compás se sienta herir nueva voz, y pues somos ciertos que el Cantollano nunca puede pronunciar nueva voz en el golpe que hiere en alto, sino siempre en bajo, por causa que todas sus notas tienen el valor de un Compás entero, por tanto el contrapunto ha de ser el que ha de herir siempre en el medio Compás, que es alzándole. [mejor dicho] que para que el contrapunto lleve autoridad y tropel de voces, con disminución de contrapunto, es necesario que el contrapuntista no haga Solfa que lleve Semibreves ni Mínimas con puntillo, sino por Mínimas sin puntillo o Semimínimas o Corcheas; excepto cuando las semibreves o Semimínimas con puntillo fueren sincopadas. Así mismo para que el contrapunto sea más perfecto y más agradable es necesario que cada contrapunto lleve Solfa graciosa y de buena entonación, variando los valores y pasos lo más posible: y juntamente se hagan algunas lindas tiradas, advirtiéndole que cuanto más fueren largas y extremas de grave en agudo, que tanto más serán propias del contrapunto⁷⁶.

Al analizar estas reglas, nos damos cuenta que en la actualidad son todavía consideradas en los tratados más modernos, situación que puede parecer muy obvia dada la naturaleza de esta disciplina, pero que, sin embargo, nos hace reflexionar sobre la manera en que los antiguos razonaban y justificaban los procedimientos compositivos de la época y que en el siglo XVII ya se estaban dando las bases para lo que posteriormente se consolidaría en el XVIII como el paradigma en la enseñanza del contrapunto personificado en 1725 por Joseph Fux y su *Gradus ad Parnassum*.

En cuanto a reglas particulares de las disonancias, Cerone concluye que:

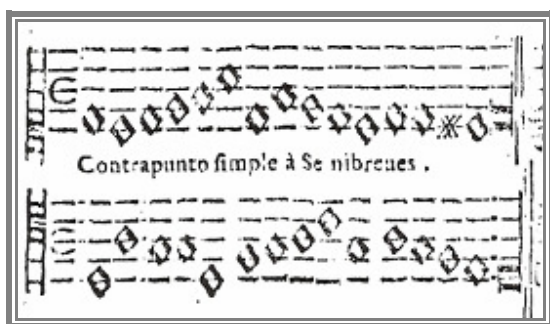
[...] todos los puntos que caen en compás y en medio compás, han de herir en consonancias: y los que no caen en compás, ni en medio compás, han de herir en disonancia; esto digo siendo semimínimas. Las mínimas disonantes puestas en esta manera gradatín [grado conjunto] y en el segundo lugar del compás, no sirven para contrapunto sobre cantollano, ni tampoco las otras maneras que hay de salvar las disonancias: que todo esto sirve solamente para la compostura⁷⁷.

Por los escritos de Cerone se puede determinar claramente que en esa época, tanto para los músicos teóricos o prácticos, hay dos maneras de contrapunto: el

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 571-572.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 573.

simple o igual y el compuesto o disminuido pero también llamado por Cerone: florecido. El primero se conforma de consonancias y de figuras iguales, es decir, cualquier figura contra otra del mismo valor las cuales vayan igualmente pronunciadas y cantadas⁷⁸.



Il. 13. Cerone: *El Melopeo y Maestro...*, 1613, ejemplo de contrapunto simple a semibreves, p. 574

Ahora bien, el contrapunto disminuido o florecido es aquel, dice Cerone, donde se pasan dos, tres, cuatro y más figuras, según sus valores, contra un punto de cantollano o contra cualquier otra figura mayor o menor en otra manera de canto. Además, no solamente sus partes están compuestas de consonancias sino también por accidentes de muchas disonancias según el gusto del compositor⁷⁹.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 574.

⁷⁹ *Ibid.*



Il. 14. Cerone: *El Melopeo y Maestro...*, 1613, ejemplo de contrapunto disminuido para canto llano, p. 574

Respecto al contrapunto a dos voces Cerone especifica algunas reglas tales como que se debe caminar de grado –por grado conjunto– por ser más acorde a su naturaleza, que no comience por corchea en el dar del contrapunto, que no se oigan saltos difíciles y disonantes como es el salto de sexta mayor, séptima, novena etc. El salto de sexta menor puede ser al subir pero no al bajar⁸⁰. Termina diciendo:

Quien quiere aprender a hacer contrapunto decorado sobre cantollano, primeramente contra cada punto ande todas las especies más comunes, hasta que el conocerlas le sean fáciles y, siendo señor de ellas, y muy presto en conocerlas y hallarlas sobre del libro, pronuncie después contra cada punto de cantollano otro que se consonante, mezclando unísonos, terceras, quintas, sextas, octavas, decenas, docenas, treceñas, quinceñas [...]. [...] podrá ejercitarse en la segunda manera de contrapunto, que es dar dos figuras contra cada punto de cantollano en diferentes especies, una dando y otra alzando el compás, luego usará algunas semiminimas pero con tal condición que no vayan dos o tres disonancias inmediata una tras otra, sino que un punto se toque en concordancia y otro en disonancia [...]⁸¹.

El uso de las consonancias y disonancias en los intervalos armónicos que se producen en el contrapunto a dos voces es muy explícito y se evidencian, además, las características compositivas de la época que marcan y enlazan con lo que en el siguiente siglo continuará vigente.

⁸⁰ *Ibid.* p. 575.

⁸¹ *Ibid.* p. 576.

La importancia del estudio del contrapunto en la formación del compositor en el siglo XVII ya era relevante y el mismo Cerone nos dice:

Cosa cierta y averiguada es, el contrapunto es tan importante y necesario para el compositor, así para entender lo que compone, como para hallar invenciones y de ellas sacar provecho, que sin ello es imposible que ninguno en la compostura pueda ser perfecto. Porque así como a un Letrado para ser acabado en su facultad, le conviene y es necesario tener buen Gramático para cada día medrar y saber cosas nuevas, leyendo diversos Doctores, así el Compositor le es importante y necesario para ser perfecto en la composición el ser excelente Contrapuntista, para cada día irse enriqueciendo con nuevas invenciones de pasos artificiosos de donde se sigue que el contrapunto es como fuente y manantial de donde nacen y proceden tantas variedades de composiciones, como cada día vemos. Y porque entre las muchas variedades de contrapuntos que suelen hacer los doctos y preeminentes Contrapuntantes, unos hay sin disonancias (esto es ni en el dar, ni el alzar del compás, sino huyendo) otros sin terceras, otros sin quintas, otros sin sextas, otros sin octavas, otros que van cantando en número ternario y, otros finalmente de un solo paso [...]⁸².

Las reglas también amparan la realización de composiciones a tres voces, donde dos partes cantan una misma cosa, siguiendo una voz a otra en fuga sobre cantollano o sobre canto de órgano⁸³. Después de dar diversos consejos y técnicas para la realización de contrapuntos a tres voces, las cuales se basan en el manejo de las reglas mencionadas de las consonancias y disonancias, es decir, de las especies, Cerone termina su discurso sobre el contrapunto con la siguiente conclusión:

Es verdad que todas estas maneras de contrapunto, son muy ingeniosas, aunque a veces (como dicho es) se oiga alguna cosilla no muy aceptada al sentido [artístico] por ser muy pobres de consonancias, procediendo siempre desde el peral a la higuera. [Pero es bueno saber todas las cosas], mayormente las necesarias y las de provecho en cualquier arte y en cualquier ciencia y, no solamente estas, que son buenas, mas también las otras, aunque sean malas. Las unas para poner en obra y las otras después para saberse de ellas guardar y

⁸² *Ibid.* pp. 595-596.

⁸³ *Ibid.*, p. 604.

servirse de ellas a tiempo y lugar conveniente. Sepan que a veces los escritores de música dicen y muestran cosas que así del tono no vienen bien, digo que en esto quieren imitar al filósofo, el cual habiendo mostrado lo bueno de la lógica y de la filosofía y, mostrando el verdadero modo de argumentar después de haber escrito muchas y diversas cosas en la una y en la otra facultad, escribió también los libros de los Silogismos engañosos o sofisticos a quien llamó ELENOS, no para que se hicieran usar, más [con el fin de que cada uno] se supiese guardar de los embarazos de los sofistas, los cuales aunque no lo son, quieren ser tenidos por doctos. [Es importante saber] semejantes contrapuntos y servirse de ellos cuando fuese cómodo, más no por eso albo mucho el frecuentarlos, siendo que no se puede hacer (estando obligado el Contrapuntante a la observación de tantas cosillas) que salgan los contrapuntos de tamo modo elegante y sonorosos que den placer al oído). Con esta ocasión advierto que la profesión del Contrapuntista es muy diferente de la del Compositor, y así nadie se admire, si a veces se viene a encontrar en un Contrapuntista que no sabe componer o en un Compositor que no sabe hacer contrapunto de repente, sobre cantollano o de órgano que sea. Una cosa es ser zurrador y otra es ser zapatero [...]. Aunque la obra es pequeña en el volumen, en todo lo demás es grande, porque es de gran artificio, de gran claridad, de gran brevedad y de gran provecho y, con haber dicho esto, doy fin a este presente libro, que es el décimo⁸⁴.

Posteriormente, Cerone nos introduce a los movimientos que hacen las partes pasando de una especie a otra y que él llama de “buen orden”. Todo esto lo enmarca dentro del contexto de la composición propiamente dicha y para esto comienza con la definición de la “compostura”, evocando a Iván Tintore: “La compostura es una mezcla de diversos sonos, que suenan bien a las orejas”⁸⁵. Esta definición, un tanto curiosa, nos acerca a los movimientos prohibidos o no aconsejados, tales como “poner dos o más consonancias perfectas inmediatamente una tras otra que sean de un mismo género o especie, contenidas en sus extremos de una misma proporción, moviéndose las partes por uno o por más grados, así como dos unísonos, dos quintas, dos octavas o sus compuestos”⁸⁶.

⁸⁴ *Ibid.* p. 608.

⁸⁵ *Ibid.* p. 609.

⁸⁶ *Ibid.*

Sin pretender analizar de forma exhaustiva la teoría sobre el contrapunto expuesta en el *Melopeo y Maestro*, sólo quisiéramos señalar brevemente algunas reglas que continuarán influyendo en los teóricos españoles del siguiente siglo como, por ejemplo, Antonio de la Cruz Brocarte con su tratado *Médula de la Música Theorica* (1707)⁸⁷.

Continuando, pues, con las reglas que presenta Cerone sobre los movimientos que son convenientes para las voces, destacamos la que indica la forma en que dos o más especies perfectas semejantes pueden utilizarse una tras otra, sin moverse las partes. Dicho de otra manera, es posible que unísonos, quintas y octavas puedan sucederse con la condición de que no haya movimiento, es decir, si la voz inferior canta, por ejemplo, un Fa y la superior un Do, provocando un intervalo armónico de quinta y, las siguientes notas son las mismas, sin cambiar su índice acústico, tendremos dos intervalos sucesivos de quinta pero, por no haber propiamente movimiento ascendente o descendente, éstas son buenas⁸⁸. Por lo tanto, es evidente que el repetir nota a la misma altura no constituye una prohibición.

Es posible la práctica de: quintas contrarias⁸⁹, consonancias perfectas de diferentes especies inmediatamente una después de otra (después de un unísono una quinta, de un quinta una octava, de una docena una quincena, etc.)⁹⁰, paralelismos de terceras o sextas (preferentemente las sextas mas que terceras)⁹¹. Se recomienda: usar una consonancia perfecta y después una imperfecta y al contrario, procediendo las partes por movimientos contrarios; pasar de una tercera a una quinta ya sea por movimiento oblicuo, cuando es tercera mayor, o por grado conjunto y movimiento contrario, cuando es tercera menor⁹².

Del proceder del intervalo armónico de sexta a consonancia perfecta se dice: de una sexta mayor a una octava, la sexta debe ser mayor y llegar a la octava por

⁸⁷ Véase *infra* p. 121.

⁸⁸ *Ibid.* p. 610.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*, p. 611.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*, pp. 612-613.

movimiento oblicuo, aunque es preferible el contrario; de una sexta a una quinta se dice: la sexta ha de ser menor y el movimiento puede ser oblicuo⁹³.

Cerone hace otras observaciones que resumimos en los siguientes tres puntos:

1. No siempre se pasa de una imperfecta a una perfecta, sino también de una imperfecta a otra imperfecta⁹⁴.
2. En Música se consideran tres movimientos melódicos: unisonar, subir y bajar. (El primero es cantar o tañer puntos en un mismo Signo, el segundo y tercero son simplemente el moverse por grado conjunto –arreo, gradatín o de grado, según Cerone– o por salto⁹⁵).
3. En Música se consideran tres movimientos armónicos: contrario, recto y oblicuo⁹⁶.

Concluimos nuestras observaciones sobre la técnica que expone Cerone indicando algunos de los elementos que toma en cuenta en su tratado para finalizar este apartado. En primer lugar, nos indica las características que se deben seguir cuando se pasa a otra especie, ya sea partiendo del unísono, tercera menor, tercera mayor, quinta perfecta, sexta menor, sexta mayor, octava, primera disonancia –es decir, la segunda–, cuarta, quinta imperfecta y séptima⁹⁷.

Como podemos observar, Cerone expone detalladamente un sinnúmero de sugerencias para el manejo de intervalos armónicos consonantes y disonantes y sus respectivos enlaces, elementos que en su momento continuarán marcando la línea de influencia para la composición en el siglo XVIII. Asimismo, aclara que todas las normas descritas valen tanto para dos voces como para tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho o más voces⁹⁸. Finaliza el decimoprimer libro haciendo algunas indicaciones sobre el modo de emplear en la composición la semimínima, corchea y semicorchea⁹⁹.

⁹³ *Ibid.*, p. 613.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 614.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 615.

⁹⁶ *Ibid.*, pp. 615-616.

⁹⁷ *Ibid.*, pp. 617-649.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 649.

⁹⁹ *Ibid.*, pp. 650-651.

El tratado está dirigido tanto a principiantes como a conocedores, sin embargo, es de notar la claridad de las ideas y el orden en que son expuestas, siempre de menor a mayor grado de dificultad. Como es de suponer por su dimensión, 1160 páginas, es un tratado muy completo que comienza por temas relacionados con los aspectos filosóficos, éticos y morales de la música, sirviendo como preámbulo para llegar a una definición de música y abordar entonces todos los elementos básicos de la teoría sobre la escritura de la música y llegar a cómo componer un motete, un canon, una fuga y una misa, para luego concluir con la música enigmática.

Las escuelas de contrapunto

Durante el siglo XVIII se despertó el interés de los tratadistas por publicar obras sobre composición, aunque algunas eran propiamente métodos de bajo continuo que abordaban sólo elementos de armonía. De los teóricos que han marcado una línea importante es fundamental, sin duda, el alemán Johann Philipp Kirnberger (1721-1783) que en su tratado *Die Kunst des reinen Satzes...*, [El arte de la composición pura], publicado en Berlín en 1771-1776¹⁰⁰, expone su concepto contrapuntístico con un enfoque más armónico, es decir que su tratado se fundamenta más en el sentido del acorde, aunque pensando polifónicamente. El método comienza con el tema de los intervalos y sus relaciones matemáticas basadas en la división de la cuerda pitagórica¹⁰¹; posteriormente encontramos la teoría de los acordes y sus diferentes estados. Asimismo, hace un estudio de los acordes de séptima y novena, y de la modulación¹⁰². Parte del trabajo a cuatro voces y luego va reduciendo el número hasta llegar a dos porque considera que con menos voces es más difícil el manejo armónico.

¹⁰⁰ Posteriormente, se hicieron en Berlín otras ediciones en 1777 y 1779. Además se cuenta con la de Viena de 1793 consultada para este trabajo.

¹⁰¹ KIRNBERGER, Johann Philipp: *Die Kunst des reinen Satzes in der musick*. Wien, 1793, vol. I, pp. 2-18. (Ar. de la British Library, sig.: 7895, ee, 13).

¹⁰² *Ibid.*, p. 111.

Con esta postura de Kirnberger surgen dos escuelas bien definidas que Daniel Vega ubica como dos metodologías diferentes con dos modelos: Palestrina y Bach¹⁰³, Kirnberger orientando su sistema al modelo bachiano donde el interés también está en la línea pero fusionada en lo armónico. Por otro lado, está Fux, quien da más interés a la línea como punto de partida.

Veamos el siguiente cuadro donde se aprecian algunos de los seguidores de cada una de estas escuelas:

Cuadro 3. Representantes de las escuelas contrapuntísticas según Daniel Vega

Escuela de Fux	Escuela de Kirnberger
P. Martini (1774-75)	F. D. Weber (1835, 1837, 1842, 1843)
G. Paolucci (1765-1776)	A. B. Max (1837, 1838, 1847)
J. G. Albrechtsberger (1790)	S. Sechter (1853-54)
F. J. Fétis (1824)	E. F. Richter (1872)
L. Cherubini (1835)	S. Jadassohn (1884)
F. Bazin (1857)	H. Riemann (1888, 1889, 1890, 1902)
G. H. Bellermann (1862)	F. Draeseke (1903)
L. Bussler (1877)	C. Kistler (1903, 1904, 1905)
M. Haller (1891)	B. Scholz (1904)
C. de Sanctus (1895)	K. Schenker (1910, 1922, 1935)
Th. Dubois (1905)	S. Krehl (1909, 1912)
K. Jeppesen (1925)	P. Griesbacher (1910)
Ch. Koechlin (1926)	E. Kirth (1917)
J. Müller Blattaü (1935)	Z. Gárdony (1980)
J. Torre Bertucci (1947)	
E. Tittel (1959)	
A. Schönberg (1963)	
A. Blanquer (1975)	
J. García Gago (1977)	
J. Zamacois (1977)	
C. Ganter (1994)	

Nota: Las fechas entre paréntesis se refieren al año de publicación de la obra.

FUENTE: CALÉS, O.: *Tratado de contrapunto I...*, op. cit., p. V.

A título de ejemplo, la obra de Albrechtsberger, *Anweisung zur composition...*, comienza con el estudio de los intervalos, la construcción de acordes

¹⁰³ CALÉS OTERO, F.: *Tratado de Contrapunto I...*, op. cit., p. V.

y los modos¹⁰⁴. Hace clara referencia a que todo intervalo de octava y quinta se debe abordar por movimiento contrario o movimiento oblicuo, este último tal como lo entendemos en la actualidad¹⁰⁵. Su metodología utiliza el sistema de especies de Fux, aunque no con la misma terminología, sin embargo, los esquemas o fórmulas rítmicas de nota contra nota o dos contra una, etc., son iguales. Finalmente, se trata el canon, la fuga y la instrumentación¹⁰⁶.

El libro de Ganter hace su introducción con el estudio de la escala pitagórica y las relaciones interválicas que de ella emanan así como los armónicos naturales, encadenándose de esta manera a la exposición de los hexacordos que se utilizaban en la Edad Media¹⁰⁷. Hace un estudio de la notación cuadrada, las figuras, las claves, el movimiento de las voces y la técnica de las quintas y octavas¹⁰⁸. Reflexiona sobre la importancia del texto en la música como medio de expresión¹⁰⁹ y así enlaza con temas más específicos para nuestro trabajo como es la técnica del cantus firmus¹¹⁰, exponiendo numerosos ejemplos de Palestrina para observar el comportamiento lineal de la voz. Evidentemente, en esta obra de Ganter no falta un apartado especial sobre las consonancias y disonancias¹¹¹. No lleva íntegramente el sistema de Fux, pero es evidente que las reglas para el uso de las consonancias y disonancias parten de ahí. Termina con el estudio del canon, el contrapunto doble, el motete, el recercar y la fuga¹¹².

Respecto a las escuelas que hemos mencionado, es obvio que también resulte otra línea cuya tendencia sea mezclar elementos de una u otra escuela, además de

¹⁰⁴ ALBRECHTSBERGER, Johann Georg: *Anweisung zur Composition, mit ausführlichen Exempeln, zum Selbstunterrichte, erläutert, nebst einem Anhang von der Beschaffenheit und Anwendung aller jetzt üblichen musikalischen Instrumente*. Leipzig, 1818, pp. 1-7. (Ar. de la British Library, sig.: 1400.k.4).

¹⁰⁵ *Ibid.*, pp. 21-22.

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp. 348 y ss.

¹⁰⁷ GANTER, Claus: *Kontrapunkt für Musiker*. München, Katzschler, 1994, p. 20. (Ar. de la British Library, sig.: YA.2000.a.8909).

¹⁰⁸ *Ibid.*, pp. 25-27.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 32.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 36.

¹¹¹ *Ibid.*, pp. 47-53.

¹¹² *Ibid.*, pp. 118-272.

aquellos que optan por un contrapunto disonante, los dodecafonistas o los vanguardistas. También se complementa este esquema general de teóricos con aquellos que han optado por dar un enfoque histórico, analizando la técnica estilística de los grandes maestros de la polifonía como podría ser el caso del italiano Bruno Cervenca y su obra *Il Contrapunto nella polifonia vocale classica* (1965), Walter Piston con su *Contrapunto* (1947), Humphrey Searle y su método *El contrapunto del siglo XX* (1954), Johannes Forner y Jürgen Wilbrandt con su significativa aportación *Contrapunto creativo* (1954), y Diether de la Motte que nos conduce a través del texto *Contrapunto* (1981) al conocimiento del estilo contrapuntístico que utilizaron los más importantes compositores de los siglos XV al XX. Cabe destacar el capítulo dedicado a Josquin des Prés por representar en sí mismo un verdadero tratado de contrapunto.

Además de las múltiples publicaciones realizadas en los últimos años, sobre todo aquellas de origen inglés, contamos, como ya se mencionó al inicio de esta introducción, con las obras de Felix Salzer y Carl Schachter que han dado un impulso importante al estudio y aplicación del contrapunto con un enfoque funcional diferente, característico de los principios schenkerianos.

Los primeros documentos españoles

Es considerable el número de tratados musicales que fueron escritos en España durante los siglos XV y XVI, sin embargo, destacan algunos tratadistas cuya relación de trabajos presentamos cronológicamente en el siguiente cuadro:

Cuadro 4. Tratadistas españoles más destacados de los siglos XV al XVI

Tratadista	Obra	Año de publicación	Localización actual
Estevan, Fernand	<i>Reglas de canto plano, è de contra-punto è de canto de órgano</i>	1410	B.N.E., sig.: 9/83897
Anónimo	<i>Tratado de cantollano, contrapunto y canto de órgano</i> [ms. Escorialense]	1480	B.N.E., sig.: M/1282
Ramos de Pareja, Bartolomé	<i>Música Práctica</i>	1482	UAM, sig.: M.T.5.5.R36
Marcos Durán, Domingo	<i>Súmula de canto de órgano, contrapunto y composición vocal y especulativa</i>	1492	B.N.E., sig.: Mfol/84/5 Mfol/21/9 B.M.M., sig.: T.1334
Del Podio, Guillermo	<i>Ars musicorum</i>	1495	RCSM, sig.: P-1(298)
Del Puerto, Diego	<i>Portus Musice</i>	1504	RCSM, sig.: P-2(427)
Tovar, Francisco	<i>Libro Música Práctica</i>	1510	B.M.M., sig.: ML.383(4)
Martínez de Bizcargui	<i>Arte de canto llano y contrapunto y canto de órgano con proporciones y modos</i>	1511	B.N.E., sig.: Mfol/84/8
Bermudo, Juan	<i>Declaración de instrumentos musicales</i>	1550	B.N.E., sig.: M/11325, M/6531, Mss/9607
Ortiz, Diego	<i>Tratado de glosas sobre cláusulas...</i>	1553	RCSM, sig.: 5/8043
Santa María, Tomás de	<i>Libro llamado el Arte de tañer Fantasía...</i>	1565	B.N.E., sig.: M/15088
Salinas, Francisco	<i>De musica libri septem...</i>	1577	Biblioteca de Salamanca, sig.: 40317. B.N.E., sig.: Mss/7380 (T-183)
Montanos, Francisco	<i>Arte de Música Theorica y Práctica</i>	1592	B.N.E., sig.: R/9503

Aparte de los tratadistas que ya hemos comentado como Marcos Durán, Juan Bermudo y Francisco Montanos, vale la pena destacar algunos otros del cuadro anterior porque han sido de trascendencia en la teoría musical española del contrapunto:

Fernand Estevan

La primera teoría musical escrita en castellano es la obra *Reglas de canto plano, è de contra-punto è de canto de órgano* (1410) del maestro sevillano Fernand Estevan (alumno de Remon de Cacio) la cual ha sido estudiada de manera escrupulosa por M^a Pilar Escudero García¹¹³.

En la edición de 1980, comentada por Escudero, nos presenta una introducción interesante sobre la historia de los orígenes de la música litúrgica en general, y del canto gregoriano en particular.

Para Escudero, el siglo XV fue un caldo de cultivo para el desarrollo del contrapunto que parte de la búsqueda de una independencia cada vez más acusada de la melodía gregoriana, adquiriendo en sí dimensiones cada vez más complejas de composición en estilo polifónico, aunque manteniendo el coral gregoriano como cantus firmus en la parte del tenor, al mismo tiempo que las otras voces llevan una función contrapuntística. Asimismo, nos dice Escudero, la permanencia de los modos eclesiásticos en la música del siglo XV es un aspecto muy característico y no se debe olvidar que son los modos quienes determinan la conducta de las voces que van gestando el sentido tonal con una estética armónica entre las diversas combinaciones

¹¹³ FERNAND, Estevan: *Reglas de Canto Plano, è de Contra-punto è de Canto de Órgano*. 1410. Introducción, comentario, estudio y transcripción de M^a Pilar Escudero García. Madrid, 1980. (Archivo de la B.N.E., sig.: 9/83897).

de las voces para luego desembocar en el siglo XVI con los grandes compositores de música polifónica como Palestrina, Luis de Victoria y Orlando de Lassus, entre otros¹¹⁴.

Con relación al contenido de la obra de Fernand, en el sentido pedagógico, se puede destacar que los temas son reforzados con numerosos ejemplos musicales que contienen a su vez explicaciones que son repetidas constantemente con la intención de no dejar dudas en el alumno. No olvidemos que este libro está dirigido al pueblo y está escrito en lengua vulgar, y no en latín como era costumbre.

Respecto a los temas que son abordados en el texto, podemos señalar de manera global el estudio y aplicación de la “mano musical”, los modos y su influencia en la psicología del oyente, los intervalos, los autores de canto llano, contrapunto y canto de órgano y estudio para aprender a solfear.

La importancia del tratado, aparte de estar escrito en castellano, es la influencia que tuvo en los compositores españoles del siglo XV y XVI, influencia que se dejó ver al mantenerse ciertas características en autores posteriores. Estas características, según las señala Escudero, son:

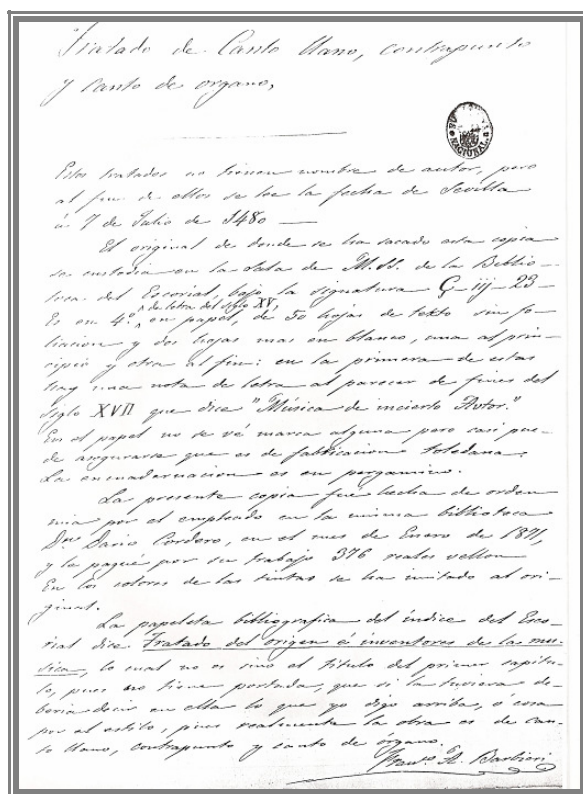
1. Letra redonda [gótica].
2. Los epígrafes, las iniciales y las mayúsculas con tinta roja.
3. Notación cuadrada o gregoriana.
4. Pauta de cinco líneas o pentagrama.
5. Dos claves. Clave de Do y clave de Fa¹¹⁵.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 19.

¹¹⁵ *Ibid.*, pp. 77-78.

Manuscrito escurialense

El original del *Tratado de Canto llano, contrapunto y canto de órgano*, también denominado *Manuscrito escurialense*, se encuentra en la Biblioteca del Monasterio del Escorial, sin embargo, Francisco Barbieri (1823-1894) solicitó en enero de 1871 una copia de este documento a Don Darío Cordero, que era empleado de la biblioteca del monasterio. La copia, de 187 páginas, se encuentra en la Biblioteca Nacional de España y es sobre la que hemos trabajado. En la siguiente ilustración presentamos los comentarios que hace Barbieri de esta copia, comentarios que hemos transcrito debido a su poca legibilidad:



II. 15 Presentación por Barbieri de la copia del *Tratado de cantollano, contrapunto y canto de órgano*. Autor Anónimo. [B.N.E., sig.: M/1282, micro.: 266].

Tratado de Canto Llano, contrapunto y canto de órgano,

Estos tratados no tienen nombre de autor, pero al fin de ellos se lee la fecha de Sevilla a 7 de julio de 1480-

El original de donde se ha sacado esta copia se encuentra en la sala de Mss. de la Biblioteca del Escorial, bajo la signatura Ç-iiij-23- Es en 4.º de letra del siglo XV, en papel de 50 hojas de texto sin foliación y dos hojas más en blanco, una al principio y otra al fin: en la primera de éstas hay una nota de letra al parec de fines del siglo XVII que dice “Música de incierto Autor”.

En el papel no se ve marca alguna pero casi puede asegurarse que es de fabricación toledana. La encuadernación es en pergamino.

La presente copia fue hecha de orden mía por el empleado en la misma biblioteca Don Darío Cordero, en el mes de enero de 1871, y le pagué por su trabajo 376 reales [de] vellón. En los colores de la tinta se ha imitado al original.

La papeleta bibliográfica del índice del Escorial dice: Tratado del origen e inventores de la música, lo cual no es sino el título del primer capítulo, pues no tiene portada, que si la tuviera debería decir en ella lo que yo escribí arriba, o cosa por el estilo, pues realmente la obra es de canto llano, contrapunto y canto de órgano.

Francisco A. Barbieri¹¹⁶.

La mayor parte del tratado está escrito en castellano y sólo los primeros capítulos están en latín. Aunque las ideas teóricas expuestas no son muy originales porque “los temas que constituyen el fundamento teórico derivan de ideas tradicionales (especialmente de San Isidoro)”¹¹⁷, es interesante este tratado porque el autor mantiene una posición en defensa de la música de su tiempo porque considera que es superior con respecto a la antigua, sin dejar de reconocer el legado de los antiguos, sobre todo Pitágoras y Boecio.

Los temas que aborda son diversos, desde la definición de *música* hasta otros conceptos como: voz, canto, discanto, consonancia, discordancia, unísono, tono y semitono.

¹¹⁶ Véase la hoja de presentación firmada por Barbieri en [Anónimo] *Tratado completo de cantollano, contrapunto y canto de órgano*. Sevilla, [s.n.], 1480. (Archivo de la B.N.E., sig.: M/1282, micro.: 266).

¹¹⁷ LEÓN TELLO, Francisco José: *Estudios de Historia y de la Teoría Musical*. Madrid, Rascar, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, col. “Textos Universitarios”, n.º 14, 2.ª ed., p. 220.

Los intervalos armónicos consonantes utilizados para hacer contrapunto sobre cantollano son el unísono, tercera, quinta, sexta y octava, con sus correspondientes intervalos compuestos¹¹⁸, según nuestra nomenclatura actual, porque debemos considerar que para el autor los intervalos compuestos se integran desde la octava¹¹⁹. Prohíbe, asimismo, el paralelismo de especies perfectas que serían el unísono y su compuesta octava, así como la quinta y sus compuestas¹²⁰. El principio y final, dice el autor, debe conformarse por especie perfecta¹²¹.

El autor del manuscrito comenta que estas reglas son las que se deben seguir para hacer contrapunto, aunque otros autores de su época no las seguían, sobre todo en el contrapunto disminuido. Es importante notar que antes que Marcos Durán, como ya lo hemos mencionado, quien dividía el contrapunto en llano, partido y disminuido, el Ms. Escorialense ya había hecho referencia al contrapunto disminuido.

¹¹⁸ [Anónimo]: *Tratado completo de cantollano...*, *op. cit.*, p. 159.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 156.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 157.

¹²¹ *Ibid.*

La Música Práctica de Ramos de Pareja

Ramos de Pareja, quien en la segunda parte de su obra *Música Práctica* (1482) dedicada al contrapunto, presenta un estudio sobre los intervalos y su comportamiento consonante y disonante que servirá de base para la composición de contrapuntos¹²². Considera disonantes a la segunda mayor o menor, cuarta justa o aumentada y séptima mayor o menor¹²³. Los intervalos consonantes serán para Ramos el unísono, tercera, quinta, sexta y octava; de los cuales la quinta y la octava son perfectas, e imperfectas la tercera y la sexta¹²⁴.

Las reglas para hacer contrapunto, basadas en los antiguos, son resumidas por el autor en los siguientes seis puntos:

1. Se ha de empezar y terminar en especie perfecta o en unísono.
2. No se pueden hacer dos seguidas iguales ni unísono.
3. Pueden darse dos o más imperfectas una tras otra.
4. Si el canto se continúa en el mismo sonido por dos o más voces, el órgano no debe pararse en ese sonido, sino cambiar a lugares diversos.
5. La sexta mayor conjunta con la octava, la menor disjunta con la quinta. Así también la tercera mayor separa a la quinta, y la menor al unísono.
6. Si el tenor sube, el contrapunto procure bajar¹²⁵.

La segunda regla se refiere a no dar seguidas dos consonancias perfectas, es decir, quintas u octavas, lo mismo sucede con el unísono, sin embargo, será ya Ramos de Pareja quien considere que es posible hacer dos quintas seguidas en forma

¹²² “Pues bien, debe saberse que por definición concuerdan las voces iguales, es decir, el unísono. La segunda disuena con la primera, la tercera concuerda con la primera, sólo la cuarta disuena de la primera. Concuerdan la quinta y sexta, discrepa la séptima, y suena exactamente igual la octava. Pues bien, al gual que acabamos de hacer refiriendo todas a la primera, lo mismo con la segunda y la tercera y las demás; así la tercera disuena con al segunda, en cambio, la cuarta concuerda; y de este modo mostrará lo que falta la serie debidamente pensada” (RAMOS DE PAREJA, Bartolomé: *Música Práctica*. Madrid, Alpuerto, col. “Opera Omnia”, 2.ª ed., 1990, p. 81).

¹²³ *Ibid.*, p. 82.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ *Ibid.*, p. 84.

paralela, si una es semidiapente y la otra diapente, es decir, quinta falsa o menor, llamada ahora disminuida, y la diapente que es la perfecta o justa de tres tonos y un semitono. Las demás reglas se explican por sí solas.

Diego del Puerto

Respecto al libro de Diego del Puerto, *Portus Musice* (1504), podemos decir que es un libro teórico y práctico sobre canto llano que expone, aunque de manera poco profunda, las reglas básicas y los elementos teóricos suficientes para su comprensión. Después de estudiar el cantollano inicia con el canto de órgano, explicando las figuras de las notas que se utilizan, el modo, el tiempo, el compás, las prolaciones, las pausas o silencios, etc.

Sobre el contrapunto hace la clasificación de los intervalos por especies subdividiéndolas en perfectas e imperfectas. Las perfectas son el unísono la quinta, octava, docena, quincena y decinovenaria. Las imperfectas son la tercera, sexta, trecena, decisetena y veintena. Clasifica a su vez los intervalos como simples y compuestos.

Como los tratadistas anteriores, Diego del Puerto menciona también que dos especies perfectas no pueden aparecer inmediatamente una después de la otra, ya sea ascendiendo o descendiendo, es decir, ni unísonos, ni quintas ni octavas.

Para componer a tres o cuatro voces se debe tener en cuentas las relaciones interválicas que se producen entre las voces, utilizando las consonancias perfectas o imperfectas entre voces, y se puede finalizar en especie perfecta, así como en unísono o en quinta encima u octava abajo. También hace algunas recomendaciones de cómo hacer cazas o imitaciones¹²⁶.

¹²⁶ Véase PUERTO, Diego del: *Portus Musice*, 1504. [Ed. Facsímil]. Madrid, Joyas Bibliográficas, col. "Viejos Libros de Música", n.º 5, 1976.

Francisco Tovar

Otro tratadista que es necesario nombrar es Francisco Tovar, quien escribió *Libro de Música Práctica* (1510), título muy adecuado porque es realmente un manual práctico que se orienta a la música, no en el terreno propiamente especulativo, sino, por el contrario, en lo concerniente a la práctica de la misma. La obra se compone de tres libros: el primero trata sobre de teoría general y el canto llano, el segundo de la música figurada, y el tercero versa sobre el contrapunto o composición.

Este material representa en sí un reflejo de la práctica de la época, aunque no deja los fundamentos que sus predecesores como Boecio, Guido d'Arezzo, Guillermo del Podio, Martínez de Bizcargui o Ramos de Pareja, le han transmitido.

Asimismo, la difusión que tuvo su obra en Cataluña, y su recepción en diversos lugares de España, trascendió de tal forma que los tratadistas posteriores lo continuaron citando en sus obras: tal es el caso de Juan Bermudo en su *Declaración de instrumentos...* (Osuna 1550), Andrés de Monserrat –que era catalán– con su obra *Arte breve y compendiosa de las dificultades que se ofrecen en la música práctica del canto llano* (Valencia, 1640) y el mismo Pedro Cerone en el *Melopeo y maestro* (Nápoles 1613)¹²⁷.

Diego Ortiz

Por otro lado, nos encontramos con el *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones nuevamente puestos en luz*, de Diego Ortiz, publicado en Roma en 1553. Este libro no trata propiamente de reglas de contrapunto, sin embargo, encontramos cantos llanos acompañados de

¹²⁷ RUBIO, Samuel: *Libro de Música Práctica de Francisco Tovar*. Madrid, Joyas Bibliográficas, col. «Viejos Libros de Música», F, 1978, pp. 21-23.

contrapuntos que mantienen una línea horizontal que procura el grado conjunto y los saltos siempre compensados muy al estilo de Josquin des Prés. En la segunda parte habla de la manera de tañer el violón con el cymbalo sobre canto llano, haciendo contrapunto suelto.

Viendo las notas que acompañan al canto llano, en las diversas composiciones, se nota un contrapunto muy definido en el sentido técnico ya que, por ejemplo, todos los intervalos armónicos ubicados en los tiempos fuertes, viéndolo según una transcripción en escritura moderna, mantienen siempre intervalos consonantes, ya sean perfectos o imperfectos. Además, al abordar las quintas y octavas, siempre cuida hacerlo por movimientos contrarios. Es claro que las disonancias sólo las utiliza como notas de paso, en sus respectivos tiempos débiles.

En sí, el libro muestra también la manera en que se han de glosar los puntos o hacer cadencia, es decir, cuando el canto llano hace, por ejemplo, un Re y desciende a un Do, la glosa consiste en hacer el Re y luego bajar al Do pero luego subir de nuevo al Re y ascender por grado conjunto hasta el Mi para posteriormente descender al Re y finalmente reencontrarse con el Do, que era la segunda nota del cantollano. Por tanto, podemos decir que este tipo de recursos melódicos es lo que se entiende por tropos, es decir, los adornos que se hacen entre una nota y otra¹²⁸.

Tomás de Santa María

La única obra de este músico madrileño, organista y teórico, lleva por título *El libro llamado arte de tañer fantasía...*, y es de suma importancia no sólo para la teoría de la composición, sino para la historia de la técnica de ejecución de instrumentos capaces de simular la escritura polifónica. La primera parte del texto

¹²⁸ Véase ORTIZ, Diego: *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones nuevamente puestos en luz*. Roma, 1553. Übertragen von Max Schneider [3.^a ed., reimp.], 1936.

aborda en temas de la teoría musical como ornamentación, tablatura y modos eclesiásticos, continuando en la segunda parte con un extenso tratado de contrapunto que finaliza con las reglas para la afinación de algunos instrumentos.

Respecto al estudio del contrapunto, Santa María hace un desplegado muy completo sobre la teoría de las disonancias partiendo del concepto de Boecio que decía que la disonancia “es sonido áspero y duro, de dos voces o más, juntas y contrarias que no se pueden mezclar, y naturalmente ofenden al oído”¹²⁹. Para el autor, las disonancias son la segunda, cuarta y séptima. Aunque es necesario aclarar que la cuarta es relativamente disonante, porque esta característica estará condicionada a si se encuentra sola o arropada en un movimiento polifónico a tres o cuatro voces, siempre ubicada entre las voces superiores, donde adquiere una personalidad prácticamente consonante¹³⁰. En el movimiento melódico, las disonancias son practicadas en función de nota o notas de paso, es decir, siempre en grados conjuntos y entre notas que serán consonantes¹³¹. De las consonancias nos dice que son el unísono, tercera, quinta y sexta, con sus respectivas compuestas y prohíbe, además, los paralelismos de las consonancias que llama perfectas, es decir, la quinta o la octava, aunque es tolerante en dar dos quintas seguidas siempre y cuando marchen por movimiento contrario¹³².

El tratado es muy escrupuloso en condicionar los movimientos de las voces según el papel que desempeña cada nota, ya sea como consonante o disonante, y si dicho movimiento de la línea va por grado conjunto o disjunto y a qué tipo de intervalo armónico le corresponde pasar. El sistema general o metodología está supeditada al enfrentamiento de nota contra nota y posteriormente dos contra una de

¹²⁹ SANTA MARÍA, Tomás de [indicado en la cubierta como Thomas de Sancta María]: Libro llamado el Arte de tañer Fantasía, assi para tecla como para vihuela, y todo instrumento que se pudiere tañer a tres, y a quatro voces, y más. Por el qual en breve tiempo, y con poco trabajo, fácilmente se podría tañer Fantasía. El qual por mandado del muy alto consejo real fue examinado, y aprobado por el eminente músico de su majestad Antonio de Cabeçon, y por Juan de Cabeçon, su hermano. Por Francisco Fernández de Córdoba. Valladolid, 1565, p. 2. (Archivo de la B.N.E., sig.: M/15088).

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ *Ibid.*, p. 3.

¹³² *Ibid.*, pp. 5-6.

forma combinada. Hace finalmente un estudio de los conciertos, es decir, la composición propiamente, desde dos voces, agregando también el esquema de la fuga, aunque con características diferentes de imitación a lo que sería la fuga en el siglo XVII y, termina con el modo de tañer a tres y cuatro voces. El *Libro llamado Arte de tañer fantasía...*, presenta un material en el terreno contrapuntístico que es digno de un estudio profundo y convendría trabajarlo por sí sólo en una investigación aparte; recordemos además, que es considerado como precursor de la técnica del bajo continuo.

Los antecedentes del siglo XVIII

Como preámbulo importante del siglo XVIII, nos encontramos con tratados que, perteneciendo a los principios y finales del siglo XVII fueron, y son, importantes en la historia de la tratadística española. En primer lugar, tenemos a un tratadista que defiende la teoría como complemento indispensable de la práctica que, aunque está relacionado con el cantollano, nos deja ver su imperiosa necesidad de que los músicos de la época conozcan y respeten en su justa dimensión la teoría. Nos referimos a Andrés de Monserrate que escribe su *Arte breve y compendiosa de las dificultades que se ofrecen en la música práctica del canto llano*, publicado en Valencia en 1614. Es un pequeño libro empastado en pergamino, donde el autor hace una serie de reflexiones sobre la necesidad de conocer las reglas basadas en la razón para reforzar así nuestro oído. Critica severamente a quienes sólo basan su gusto en el oído para componer o cantar, sin conocer las razones que justifican y aprueban los movimientos musicales.

Cita constantemente a Boecio y Guillermo de Podio, entre otros, para reforzar sus teorías. Con relación a la práctica y la teoría, comenta: “Dicen los que no saben qué cosa es teórica, que la práctica y teórica son contrarias. Repugnancia, y no pequeña, hay en lo que dicen: porque la buena práctica nace de la teórica.

La práctica que fuere contraria a la teórica; o la práctica será mala y sin arte; o la que parece ser teórica, no lo es”¹³³.

El tratado versa sobre canto llano, y para esto también se nutre de los conceptos de Cerone expresados en su libro *Melopeo y Maestro*, además de otros como Francisco Tovar, Francisco de Montanos, Gonzalo Martínez de Bizcargui, Guillermo de Podio y Juan Bermudo¹³⁴.

Otro tratadista que publica su trabajo en los inicios del segundo cuarto del siglo XVII es el sevillano Francisco Correa de Araujo [Arauxo] (1584-1654), compositor, organista y teórico, autor del *Libro de Tientos y discursos de música práctica, y teórica de órgano, intitulado Facultad orgánica*, sacado a la luz en 1626. En el texto, introduce un sistema llamado “Cifra”¹³⁵, el cual se fundamenta en

¹³³ MONSERRATE, A.: *Arte breve y compendiosa de las dificultades que se ofrecen en la música práctica del canto llano*. Valencia, [s.n.], 1614, p. 13.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 15.

¹³⁵ “La cifra, en la música fue una grande humanidad, y misericordia que los maestros en ella usaron con los pequeños y que poco pueden; porque, viendo la necesidad que los tales tenían de conservar en la memoria sus lecciones, y de aumentar las que más les faltaban para perfeccionarse; y viendo asimismo la dificultad tan grande (no sólo para estos, sino para los muy provecos en la música) que había en poner cualquier obra, de canto de órgano en la tecla, por pequeña y fácil que fuese: proveyendo del remedio necesario; acordaron divinamente de inventar un nuevo modo de señales, que causando los mismos efectos (en tanta perfección y primor como los de canto de órgano, y sin que la música perdiese un punto de sus quilates) reducirse aquella dificultad y desabrimiento a grande facilidad y dulzura, haciendo camino llano y fácil, el que antes era en extremo dificultoso y agrio. Este nuevo modo de caracteres llamado cifra, se uso al principio de algunas diferentes maneras: ya con letras del A B C, ya con números de guarismo y castellano y con diversos accidentes y señales, el cual por no tener la facilidad y certeza que se pretendía, fue totalmente desamparado, hasta tanto que el ingenio de nuestros españoles inventó este género de cifra que hoy tenemos, y en que va puntada la música práctica de este libro, tan fácil, y juntamente tan perfecto, que no puede haber otro que la exceda. Este ha sido tan útil y provechoso al culto divino, y servicio de la Santa Iglesia católica, que en donde quiera que se ha usado ha obrado maravillosos efectos: haciendo que personas tiernas y de poca edad, alcancen en breve tiempo, lo que en otros siglos, aun no se conseguía con largos años de estudio. Y no hay que maravillar: porque en ella ve, no sólo el maestro, pero el razonable discípulo, como entró el paso la primera voz, de qué modo la segunda respecto de la primera: como la tercera respecto de la segunda, y la cuarta respecto de la tercera [...]. Y después de haber todas cuatro acabado su tema, advierte cómo se divierten imitando algún pasaje de glosa, o jugueteando sin imitación o discurriendo de mil modos posibles, hasta que una de ellas deteniendo la rienda a su curso, calla, aguardando pausa; para de nuevo comenzar con nuevo intento dificultoso, o con el mismo repetido por diverso estilo de acompañamiento. [...]. Nota asimismo, cuando no queriendo usar de un mismo tema el autor, caza otro diferente con el primero, o este mismo lo imita [...], haciéndole que baje lo que sube, y a la contra. [...]. Considera asimismo las especies que el tenor, alto y tiple cometen respecto del contrabajo, y asimismo las que el alto, y el tiple respecto del tenor, y últimamente las que el tiple respecto del

escribir cifras o números arábigos, sobre un tetragrama, las cuales representan lo necesario para interpretar en el órgano acompañamientos a diversos cantos. En estos tetragramas se expresan las digitaciones, los registros o alturas, las figuras de nota, el compás, mano derecha, izquierda, o ambas, etc.

Para hacer un buen contrapunto, nos dice el autor, es necesario no mover dos voces hacia arriba o hacia abajo, ambas a consonancia perfecta, es decir, que la forma de abordar estos intervalos debe ser por movimiento contrario o movimiento oblicuo. Además, debe evitarse el abordar estos intervalos por salto de la voz superior: la razón que ofrece Correa se basa en un concepto que él denomina *virtualidad*, el cual considera los elementos o notas que, no estando escritos, se encuentran en medio de un intervalo y, por tanto, son parte de su composición. Concretamente a este respecto nos dice:

[se llaman] virtualidades; porque [por ejemplo] la voz superior que salto una cuarta de ut al fa, [...] virtualmente paso por el mi, como si uno diese un salto de una escalera, y faltase de el tal salto cuatro escalones, desde el primero hasta el cuarto, aunque este tal no puso pie en el segundo, ni tercero numeralmente, pero virtualmente hizo paso, y por ellos podemos decir que paso: Y así estos saltos juntándose a consonancia perfecta, subiendo, o bajando, ambas voces, se dice virtualidades, de las cuales unas son admitidas de los compositores, y otras prohibidas: pero de todas, o casi, he hallado ejemplos, y las he visto practicadas en diversos autores, y en diversas ocasiones las más recibidas a dos, a tres, y a cuatro voces, y en menos recibidas a cinco y a seis y voces etc., y en el órgano (usado de ellas con prudencia, y con fuerza que obligue, y en buena ocasión) todas, o casi pueden ser permitidas: porque nuestra música goza de todas las licencias, facultades, privilegios, y prerrogativas de que goza la cantable, y de otras muchas más [...]¹³⁶.

contralto, y de esta consideración conoce la buena, y mala, la perfecta [e] imperfecta [...]. Estos bienes y otros muchos, hemos recibido y reciben los discípulos, de la cifra: y con todo esto no falta quien no sienta bien de ella [...]”. Véase Prólogo en defensa de la Cifra en: CORREA DE ARAUXO, F.: *Libro de Tientos y discursos de música práctica, y teórica de órgano, intitulado Facultad orgánica: con el cual, y con moderado estudio y perseverancia, cualquier medio tañedor puede salir aventajado en ella; sabiendo diestramente cantar canto de órgano, y sobretodo teniendo buen natural*. Por Antonio Arnao, Alcalá, 1626.

¹³⁶ CORREA DE ARAUXO, F.: *Op. cit.*, p. 11 v.

El libro se sitúa en la exposición de su sistema de cifra y, aunque los elementos contrapuntísticos no son abundantes, Correa es uno de los teóricos más importantes de la época como lo es también, sin lugar a dudas, Andrés Lorente y su obra *El porqué de la música*, publicada en 1672, conectándonos ambos con otros tratadistas como Pablo Nassarre y Antonio de la Cruz Brocarte, quienes encabezan la larga lista de los teóricos del siglo XVIII.

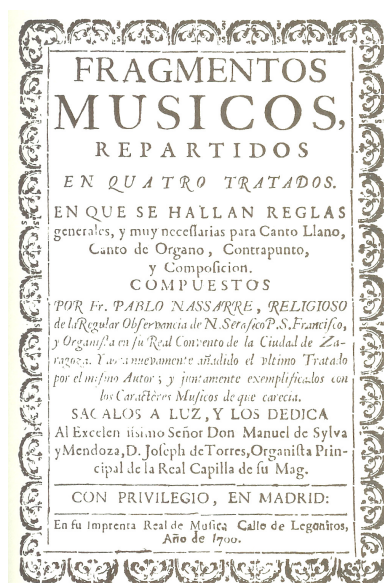
Capítulo I

Los tratados españoles en el siglo XVIII

1.1 Pablo Nassarre, un teórico conservador

Dada su condición de invidente de nacimiento, este músico aragonés tuvo que hacer un doble esfuerzo para lograr la publicación de sus obras, pero, además, llegó a ser uno de los teóricos más destacados de su tiempo así como buen organista y compositor, aunque su producción de obra musical práctica es un tanto exigua.

Nos ha legado dos grandes obras teóricas, escritas por la motivación de ofrecer reglas precisas que ayudaran a los músicos a fundamentar sus gustos en la razón y no por la única satisfacción de dar gusto al oído. Nos referimos a *Escuela música*, de la cual nos ocuparemos más tarde, y *Fragmentos Músicos...* que fue publicada en su primera edición en Zaragoza por Tomás Gaspar Martínez en el año 1683. La segunda edición, sobre cuyo original hemos trabajado directamente, es la de Madrid de 1700¹.



II. 16. Cubierta del libro *Fragmentos Músicos* de Pablo Nassarre. [B.N.E., sig.: R/4456. Dimensiones: 15,4 cm de ancho y 20,7 cm de largo, encuadernado en pergamino].

¹ Según consta en la primera hoja del libro, en letra manuscrita: “Este ejemplar es de la segunda edición. La primera se publicó en Zaragoza, 1683, [se nota una corrección del número nueve en un ocho] en 4º, Zaragoza por Tomás Gaspar Martínez, año 1683, 8 hojas de preliminares sin filiación y 142 páginas de texto. [Signado por Barbieri]”. (Cf. NASSARRE, Pablo.: *Fragmentos músicos, repartidos en quatro tratados. En que se hallan reglas generales, y muy necesarias para canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición*, ed. a cargo de D. José de Torres. Madrid, Imprenta Real de Música, 1700, h. 1. En B.N.E., sig.: R/4456).

Consta de cuatro grandes secciones que el autor denomina *Tratados*. El primero se refiere al canto llano, el segundo a la música métrica, el tercero versa sobre contrapunto y composición, y el cuarto lleva por título: “De las cuatro especies disonantes”.

Nos centraremos ahora en los tratados tercer y cuarto, que es donde se desarrollan los temas del contrapunto y composición, y de las especies, respectivamente.

El contenido del tercer tratado está dividido en once capítulos clasificados de la siguiente manera:

Cap. I. De la definición de contrapunto.

Cap. II. De las siete especies que se hallan en la música y de las consonantes que hay en éstas, de que usa el contrapunto.

Cap. III. De las reglas generales y particulares del contrapunto suelto, y de la variedad que de ellos comúnmente se enseña.

Cap. IV. Del contrapunto sobre tiple y de la variedad sobre canto de órgano.

Cap. V. De los conciertos a tres y a cuatro, sobre bajo y sobre tiple.

Cap. VI. Del modo de ir de la sexta a la octava, de las circunstancias que se requieren en la ligadura y de otras circunstancias esenciales.

Cap. VII. De la posibilidad o imposibilidad del uso de los especies perfectas sucesivas.

Cap. VIII. En que se trata de los tonos primero, segundo, tercero y cuarto.

Cap. IX. Donde se trata de los tonos, quinto, sexto, séptimo y octavo.

Cap. X. Del uso del sostenido.

Cap. XI. Del uso del bemol².

El cuarto, y último tratado, lo dedica a las especies, siendo su contenido el siguiente:

Cap. I. Del modo como se usan las especies disonantes.

Cap. II. Como el encuentro de las especies disonantes excusa algunos golpes prohibidos de las especies perfectas.

Cap. III. De algunas posturas, que estando en forma de ligadura suponen por otra cosa.

² *Ibid.*, p. 287.

- Cap. IV. De la suposición de tiempo.
- Cap. V. Del uso de las especies disonantes puestas en ligadura.
- Cap. VI. Del uso de las especies disonantes entre las voces particulares.
- Cap. VII. De las especies disonantes puestas en ligadura entre las voces particulares.
- Cap. VIII. En que trata de los modos con que pueden entrar las voces particulares.
- Cap. IX. De algunas extraordinarias posturas de especies disonantes.
- Cap. X. Del modo de hacer las ligaduras debajo de otros tiempos, fuera del compasillo y compás mayor y del modo que las partes pueden usar de las consonancias en su modo de cantar³.

Está escrito bajo el sistema de pregunta-respuesta, de manera clara, concisa y por grado de dificultad. Inicia el tercer capítulo diciendo que la música se puede dividir para su estudio, desde el punto de vista teórico, en las siguientes tres partes: armónica, que es el cantollano; métrica o mesural, que es el canto de órgano, y rítmica. Asimismo, se entiende por música rítmica la composición, y como su principio y origen el contrapunto. En sí, para Nassarre, el “Contrapunto es la concordancia armoniosa de voces contrapuestas aprobadas por el Arte”⁴ y, para dar vida a su definición, continúa con la explicación de las siete especies que se hayan en la música y de las consonancias y disonancias que contienen. Dichas especies son: unísono, segunda, tercera, cuarta, quinta sexta y séptima, siendo consonantes o de contrapunto, el unísono, tercera, quinta y sexta, y disonantes la segunda, cuarta y séptima.

Como vemos, la forma de percibir los intervalos o, usando el término de la época, las especies, continúa siendo para Nassarre la misma que un siglo atrás habían establecido los teóricos. Además, las reglas del contrapunto suelto, muy lejos todavía de llamarse contrapunto severo, nos hacen confirmar las raíces de éste último. Para ello, por ejemplo, se puede observar que Nassarre dice que no se pueden dar dos octavas o dos quintas una después de otra ya que dos especies perfectas de un mismo género y cualidad no deben utilizarse sucesivamente. Es natural que por el tipo de escritura musical utilizada todavía en el siglo XVIII haya algunas consideraciones de

³ *Ibid.*, p. 288.

⁴ *Ibid.*, p. 65.

la época que evidentemente no se aplican en la actualidad y, aunque interesantes, no sería este el lugar para detenernos en ellas. Tal es el caso de todas esas normas que toman en cuenta el tipo de compás, compasillo o mayor; el tipo de tiempo, perfecto o imperfecto, y demás⁵. También es interesante observar que se hace hincapié en que se debe iniciar y terminar el contrapunto que acompaña al cantollano con especie perfecta, o sea, con octava o quinta y nunca en otras especies. En el aspecto de la rítmica o tipo de figura empleada para hacer contrapunto, podemos aventurarnos a decir que ya en esta época se observa, aunque en un contexto diferente, lo que en un futuro se consolidará como parte del sistema de especies expuesto por J. Fux en 1725 en su *Gradus ad parnassum*. Esto es, para Nassarre y sus contemporáneos, hacer contrapunto de mínimas equivale a presentar sobre cada punto de cantollano únicamente dos figuras iguales, de mínima, en diferentes especies e iniciando con su pausa o silencio respectivo. Lo que después es conocido como la segunda especie de Fux. Veamos el ejemplo:



Ej. 1. Nassarre, Pablo: Ejemplo de contrapunto de mínimas. (En Nassarre, P.: *Fragmentos Músicos...*, p. 73).

⁵ Para ampliar la información sobre estos conceptos, véase NASSARRE, P.: *Op. cit.* pp. 57-60.

Se observa, y así lo dice Nassarre, que se entra al principio con pausa de mínima para que pueda el contrapuntante tomar tono, oyendo el cantollano para después entrar en especie consonante. El contrapunto de semimínimas [semínimas], llamado también de compasillo, se compone de variedad de figuras que pueden ser semimínimas, mínimas, y algunas semibreves que se utilizarán de preferencia para hacer grados conjuntos ascendentes o descendentes y provocando consonancia en el dar y alzar del compás. También se ha de notar que ya se dan reglas para hacer dichas sucesiones de grados conjuntos con las semimínimas, como por ejemplo no iniciar éstas por salto, ni al dar del compás y, que al finalizar, en compasillo, dicha sucesión ascendente o descendente, sea en el dar del compás.

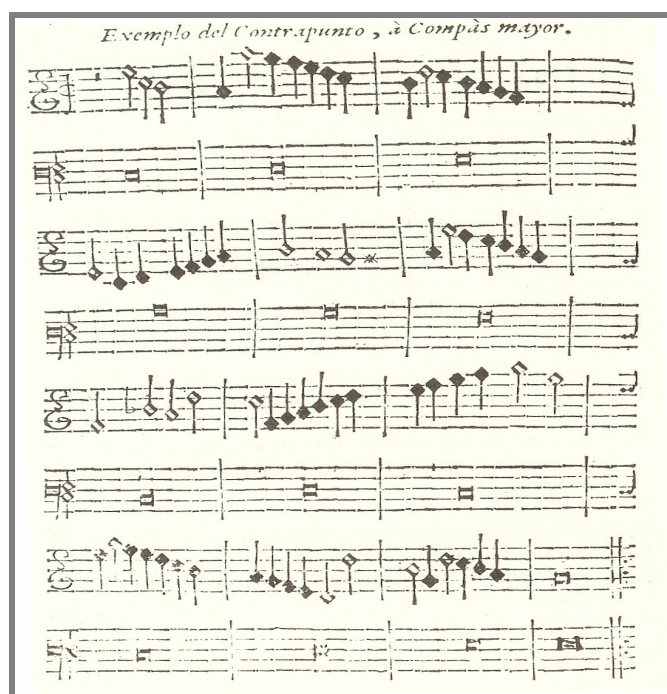
Veamos el ejemplo de Nassarre, el cual también nos recuerda la incipiente especie del florido de Fux:



Ej. 2. Nassarre, Pablo: Ejemplo de contrapunto a semínimas o compasillo. (En Nassarre, P.: *Fragmentos Músicos...*, pp. 76-77).

Nótese aquí la síncopa del final que hace un retardo superior de séptima, resolviendo a la sexta mayor y concluyendo en octava en el último compás. Elementos muy conocidos por los teóricos del contrapunto de los siguientes siglos.

El contrapunto en compás mayor es igual, su única diferencia es que las figuras en el compás están duplicadas. Usa las mismas figuras que el compasillo, iniciando también con silencio o pausa de mínima. Veamos un ejemplo:



Ej. 3. Nassarre, Pablo: *Ejemplo de contrapunto a compàs mayor*. (En Nassarre, P.: *Fragmentos Músicos...*, p. 78).

Ahora nos introduciremos a lo que en época de Nassarre se conocía como contrapunto a sexquialtera que se compone solamente de semimínimas, dándose a seis a cada punto del cantollano, siendo consonantes la que se coloca en el dar del compás, en la que alza pero también puede ser cualquier otra. Se observa que cuando se salta, tanto la nota que se deja como a la que llega deben ser consonantes. También se debe iniciar con el silencio respectivo de la figura. Ejemplo:



Ej. 4. Nassarre, Pablo: Ejemplo de contrapunto a sexquialtera a seis (En Nassarre, P.: *Fragmentos Músicos...*, p. 80).

Al ver este ejemplo, no podemos evitar recordar la tercera especie fuxiana, tanto en sus figuras como en las reglas de intervalos armónicos y melódicos.

También encontramos otro tipo de contrapunto que, por su fisonomía, evoca a las especies ternarias manejadas en los tratados del siglo XX⁶. Este tipo de contrapunto es el que se conoce como contrapunto sexquinona, que consiste en utilizar nueve figuras al compás, siendo todas semimínimas y obligatoriamente consonantes las ubicadas en el primer pulso del dar y alzar del compás. Se consideran las seis primeras figuras el dar del compás y las otras tres el alzar. También se inicia con silencio o pausa como en los anteriores contrapuntos.

⁶ Véase BLANQUER, Amando: *Técnica del Contrapunto*, Madrid, Real Musical, 1975, pp. 109-110.



Ej. 5. Nassarre, Pablo: Ejemplo de contrapunto de sexquinona. (En Nassarre, P.: *Fragmentos Músicos...*, p. 81).

Otros aspectos que el tratado aborda son aquellos relacionados con hacer contrapunto sobre tiple, es decir, cuando la parte del tiple lleva el canto llano y la parte del bajo el contrapunto. Las reglas utilizadas para el uso de las especies perfectas, en este tipo de contrapunto, se limitan a señalar que “subiendo el Contrapunto, y bajando el Canto Llano, se da la quinta, y la octava al contrario, bajando el Contrapunto, y subiendo el Canto Llano”⁷.

En la época de Nassarre es interesante el concepto de “conciertos” por la implicación que tiene en la utilización de voces. Dicho de otra forma, se entiende por “conciertos” cuando dos o más voces se ponen sobre un canto llano pudiendo resultar “conciertos” sobre bajo y sobre tiple, a tres, cuatro, cinco, seis y aun a siete voces⁸. En los casos de contrapunto a varias voces, Nassarre ratifica las mismas reglas para el uso de la octava y de la quinta utilizadas en contrapunto suelto. Al decir esto, nos referimos a la manera de abordar una quinta o una octava, es decir, por movimientos

⁷ NASSARRE, P.: *Op. cit.*, p. 82.

⁸ *Ibid.*, p. 90.

contrarios. A tres o cuatro voces las reglas son las mismas pero, además, se puede llegar a una octava o quinta en la misma dirección, entre el bajo y alguna de las voces superiores, cuando es el bajo el que procede por grado conjunto y la otra voz por salto, o viceversa⁹.

Con relación a las normas que Nassarre propone para determinar cómo se debe pasar de la sexta a la octava, podemos decir que existen circunstancias específicas que se deben tomar en cuenta. Considerando que la sexta es una especie áspera entre las consonantes, y la octava la más dulce y perfecta, en palabras de Nassarre, si se pasara de una a otra sin mediar otra especie, es como ir de un extremo a otro. Por lo tanto, se debe realizar esta práctica por movimientos contrarios y ambas voces por grados conjuntos¹⁰.

Es claro, pues, que se prestaba especial atención al resultado sonoro producido por el enlace de intervalos armónicos consonantes. Se pensaba que en la música era importante la variabilidad en el discurso y, al utilizar dos consonancias como es la sexta y después la octava, era conveniente preparar la llegada a dicha octava de tal manera que su llegada fuera menos violenta. Para el mismo Nassarre la composición era una variedad de consonancias y disonancias.

Pasando ahora al uso de las disonancias, su práctica está condicionada a aquellos casos en los que se utilizan con cierta velocidad de tal manera que no se note su efecto o también cuando se usan por ligadura¹¹. Pero, ¿qué debemos entender por uso de ligadura?¹² Es evidente que estamos hablando de lo que en nuestra época llamamos “retardo”, incluso con los tres momentos que lo caracterizan: preparación, retardo propiamente dicho, y resolución. Sin embargo, a principios del siglo XVIII,

⁹ *Ibid.*, pp. 91-93.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 95-96.

¹¹ *Ibid.*, p. 97.

¹² “La ligadura, es usar de la especie disonante en puesto principal del compás, habiendo de antes prevenido en la misma, u otra, y teniendo después su salida en el movimiento siguiente, bajando de grado a especie imperfecta”. Cf. NASSARRE, P.: *Op. cit.*, p. 173.

Nassarre lo explica diciendo que las condiciones que ha de tener una ligadura son tres: prevenir, ligar y desligar¹³.

Ahora bien, las especies que se “ligan” pueden ser todas las disonantes o falsas, aunque el autor distingue entre una y otra, explicando así:

[Diferencia entre disonante y falsa] Sí la hay: porque en tanto es especie falsa, en cuanto está introducida en la Música, en lugar de especie buena: y como con la especie mala se engaña al oído, usándola con engaño, por eso se llama especie falsa; pero no tiene duda, si que considerada por sí sola, y separada de la Música, sólo se puede llamar especie mala, y disonante; y sólo falsa, cuando introducida¹⁴.

Es curioso que las consonantes no se ligaran, argumentándose que la ligadura sólo era para que las especies disonantes se pudieran usar en la música a través de este recurso. Las especies disonantes que podían ligarse, en principio eran la segunda, la cuarta perfecta¹⁵, la quinta menor y la séptima¹⁶. De esto concluimos que la utilización de las notas retardadas, expuestas por Nassarre, y que, además, en el siglo anterior eran utilizadas por Cerone¹⁷, son las que seguirán vigentes en los siglos XIX y XX en tratadistas como Eslava¹⁸, Calés Otero¹⁹, Blanquer²⁰ y García Gago²¹.

¹³ *Ibid.*, p. 97.

¹⁴ *Ibid.*, p. 98.

¹⁵ “La cuarta de tritono hace padecer al bajo cuando se liga, pero nunca se liga en ella”. NASSARRE, P.: *Op. cit.*, p. 99.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Véase CERONE, P.: *El Melopeo y Maestro...* Por Iban Bautista Gargano y Lucrecia Nucci, Nápoles, 1613, p. 573. Asimismo, podemos resaltar que Cerone utiliza el término síncope y lo define como “[...] suspensión de voz en medio de compás o de medio compás, la cual se hace cuando en medio de una figura se canta otra, y anda suspendida desde la mitad de la figura que hiere en compás o en medio compás”. CERONE, P.: *Op. cit.*, p. 527.

¹⁸ ESLAVA, H.: *Escuela de Composición, Tratado Segundo del Contrapunto y Fuga*. Madrid, [s.n.], 1864, p. 12.

¹⁹ CALÉS OTERO, F.: *Tratado de Contrapunto I, (Contrapunto Severo, Parte Teórica)*. Madrid, Música Didáctica, 1997, pp. 73-76.

²⁰ BLANQUER, A.: *Técnica del Contrapunto*. Madrid, Real Musical, 1975, pp. 33-35.

²¹ GARCÍA GAGO, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*. Barcelona, Clivis, 2ª ed., 1986, p.34.

Nassarre precisa también las especies con las que pueden ser acompañadas las especies ligadas, así como dónde pueden desligar:

[Pregunta] ¿Cuando la séptima se liga, necesita de otra voz que le acompañe?

[Respuesta] No necesita, como se puede ver con el Contrapunto suelto, que se liga, careciendo de otra voz que le acompañe.

P. ¿La cuarta necesita de acompañamiento?

R. No [,] puede ligar sola, sino no hay otra voz que le acompañe.

P. ¿Y con qué especies se acompaña la cuarta?

R. Con quinta, y sexta, o a lo menos con una de estas dos especies.

P. ¿La quinta menor cuando liga, necesita de quien la acompañe?

R. No necesita en rigor de acompañamiento; pero siempre es mejor acompañarla con sexta.

P. ¿Y siendo Música en dúo, se podrá ligar la quinta menor?

R. Sí se puede.

P. ¿Y la quinta menor puede desligar en cualquier imperfecta?

R. Sólo en la tercera suena bien, y así nunca se debe desligar en sexta, por el triste efecto que hace.

P. ¿Y la séptima, en qué especie hace mejor efecto cuando desliga?

R. [Ya] sea en sexta, o en tercera, pues parece muy bien el efecto que hace en cualquiera de estas especies.

P. ¿Y la especie, o ligadura de cuarta, dónde será mejor desligar?

R. El uso nos enseña, que en la tercera, aunque no tiene duda, que en algún caso muy especial se podría desligar en sexta.

P. ¿La segunda, dónde se desliga?

R. Puede desligar en tercera, y sexta, porque en cualquiera de estas especies hace buen efecto²².

Vemos, pues, las bases y los elementos que conformarán gran parte de la teoría del retardo que los preceptistas del contrapunto edificarán en sus tratados, como es el caso de Torre Bertucci cuando expone el tema de las notas acompañantes a los retardos en su *Tratado de Contrapunto* (1947)²³.

²² NASSARRE, P.: *Op. cit.*, pp. 99-100.

²³ TORRE BERTUCCI, J.: *Tratado de Contrapunto*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1947, p. 79.

Como es de suponer, la técnica para el uso de quintas y octavas se presenta en el tratado, con algunas variantes²⁴, sin embargo, podemos decir que la norma dice que se prohíbe el uso de dos especies perfectas de un mismo género. También podemos agregar que se acepta el uso de una quinta y una docena, a pesar de que dicha docena es compuesta de la quinta. La razón es que la docena, aunque se compone de la quinta, siempre tiene más armonía, por ser especie precisamente compuesta, y lo que busca la música es variedad, aunque en este caso el uso de esta práctica debe ser moderado²⁵.

En este mismo sentido de la sucesión de consonancias, las terceras o sextas sucesivas, no son prohibidas, situación que vemos en la actualidad de forma diferente ya que se aconseja no practicar más de tres terceras o sextas sucesivas.

Pero, ¿qué se dice en este tratado con relación a la posibilidad de utilizar las disonancias en función de nota extraña, es decir, en nuestro lenguaje actual, la nota de paso? A decir verdad, todos estos elementos son contemplados en el tratado, pero, como es de suponer, con un lenguaje muy diferente que, finalmente, nos lleva a concluir que las notas de paso son practicadas de la misma manera: en pulso débil del tiempo fuerte y en pulso fuerte de tiempo débil²⁶, siempre por grado conjunto, atendiendo a nuestra definición de la nota de paso como aquella que conecta un intervalo melódico de tercera, ascendente o descendente, por grado conjunto.

La relación de intervalos armónicos disonantes entre las voces superiores, o llamadas por Nassarre voces particulares, es también considerada por la técnica contrapuntística de la época, de tal manera que es posible usar de golpe entre las voces particulares la cuarta perfecta, la quinta de tritono y la quinta menor, pero no es conveniente usar la segunda ni la séptima por considerarse más ásperas que las otras²⁷.

²⁴ Es posible utilizar dos octavas o dos quintas, mediando una pausa. Cf. NASSARRE, P.: *Op. cit.*, p. 100.

²⁵ *Ibid.*, p. 101.

²⁶ *Ibid.*, pp. 127 y ss.

²⁷ *Ibid.*, pp. 179-181.

Sin embargo, como es natural por las características de los intervalos, será posible y necesario utilizar la cuarta perfecta entre las voces particulares²⁸.

Llama la atención el concepto o visión que algunas veces se tenía para interpretar algunos movimientos de voces que parecían equívocos a simple vista. Nos referimos, por ejemplo, cuando provocando disonancias con voces particulares o incluso con el bajo, se justificaba dicho movimiento arguyendo que alguna de las notas era considerada de un valor mayor a pesar de estar escrita en valor menor y, por tanto, otras notas se omitían²⁹. Es curioso que tuvieran que pasar varios siglos para que el teórico Schenker nos hablara de esto mismo al acuñar sus conceptos de prolongación y embellecimiento³⁰. Con esto no afirmamos, ni mucho menos, que Schenker haya tomado de estas teorías del siglo XVIII algunos elementos para conformar su sistema analítico; quizá se trate, como muchas ocasiones sucede, de simples coincidencias. Veamos el ejemplo de Nassarre al que hacemos referencia:

²⁸ *Ibid.*, p. 183. Por otro lado, agregamos que la clasificación de los intervalos en la actualidad es prácticamente igual que en los tiempos de Nassarre, sin embargo, las pequeñas diferencias son que la cuarta justa la llama diatesaron, la cuarta aumentada, cuarta mayor o tritono; la quinta disminuida: semidiapente o quinta menor; la quinta justa, Diapente o quinta perfecta; la sexta menor y mayor, Exacordio o simplemente sexta menor o sexta mayor, según sea el caso; la séptima menor, Etacordio menor o también séptima menor; la séptima mayor; Etacordio mayor y también séptima mayor. Véase NASSARRE, P.: *Op. cit.*, pp. 14-15.

²⁹ *Ibid.*, pp. 187-188: Nos encontramos con un ejemplo en el que el tenor en sexta pasa en el movimiento de alzar inmediatamente a la cuarta, encontrándose con el contralto en séptima, por lo que explica Nassarre: “[...] como se debe entender semejante postura: no obstante digo, que el fa, mi, re, del tenor, supone todo por fa, siendo lo mismo, que si en este estuviera todo el compás”.

³⁰ Para ampliar los conceptos de “prolongación” y “embellecimiento”, véase SALZER, Felix: *Audición Estructural, (Coherencia Tonal en la Música)*. Barcelona, Labor, 1990, pp. 33-38 y 114 y ss., y FORTE, Allen y GILBERT, S.: *Introducción al Análisis Schenkeriano*. Barcelona, Labor, 1992, pp. 201-207.



Ej. 6. Nassarre, Pablo: Ejemplo de disonancias en voces particulares. (En Nassarre, P.: *Fragmentos Músicos...*, p. 186).

Podemos concluir que las disonancias tienen su grado de aceptación si son empleadas de tránsito entre consonancias, evitando así asperezas auditivas. Todo esto tendrá que ver según el tipo de compás y figuras que se utilicen: recordemos que en esa época las figuras de las notas tenían un valor relativo, supeditado al compás y colocación sucesiva de ellas, perfectas o imperfectas³¹.

Antes de pasar al siguiente apartado, es conveniente mencionar algunas reglas que destacan dentro de este mismo contexto de las sucesiones de intervalos como es el caso de las quintas u otros intervalos. Nos referimos en particular a las normas que indican que es propio utilizar de forma sucesiva dos quintas, una perfecta y la otra mayor³² y, que no es posible el uso entre voces particulares de la octava disonante³³.

Hemos visto lo relacionado con las notas que llamamos de paso, consonantes y disonantes. Pero, ¿qué se puede decir de lo que en nuestro lenguaje actual llamamos

³¹ Para la teoría de la escritura musical en el siglo XVIII, véase NASSARRE P.: *Op. cit.*, p. 31 y ss.

³² *Ibid.*, p. 188.

³³ *Ibid.*

bordados o floreos? Nassarre explica estos elementos dentro de una serie de condicionantes que, en resumidas cuentas, se acerca a lo que estamos acostumbrados, sin embargo, su retórica es compleja y muy elaborada³⁴.

El tratado es realmente interesante y nos conduce a través de su sistema de preguntas y respuestas por todo ese enjambre de reglas que condicionan el movimiento de las voces, tanto en el sentido melódico como en el armónico. Aunque es de notar que todo lo que se dice en el aspecto vertical es analizado desde la perspectiva interválica que se suscita entre las voces.

La obra *Escuela Música...*, de Nassarre, consta de dos partes, estructuradas en dos tomos. El primero, editado en Zaragoza por los Herederos de Diego de Larumbe, en 1724, cuyas dimensiones son 21 cm de ancho por 30 cm de largo, está empastado en cuero. Contiene cuatro libros: el primero trata del sonido armónico, de sus divisiones y sus efectos; el segundo, del canto llano, de su uso en la iglesia y del provecho espiritual que produce; el tercero, del canto de órgano y del fin por el que se introdujo en la iglesia con otras advertencias necesarias; el cuarto, de las proporciones que se contraen de sonido a sonido, de las que ha de llevar cada instrumento músico y las observancias que han de tener los artífices.

Esta primera parte es realmente muy interesante y, dentro del lenguaje de la época, la explicación de los temas es clara y ordenada, siempre cuidando que el grado de dificultad que se presenta sea de menor a mayor. Nos llama la atención, a manera de dato curioso y sólo porque está en el original, una indicación escrita a mano, con lápiz, dentro del tema de los nombres de las figuras, fusas y semifusas, en la página 217, que dice: “Hoy se dice garapatea [*sic*] a la figura que tiene 5 fajas, y semigarapatea [*sic*] a la que tiene 6 fajas. [Firma:] M^a del Romero. [Lugar y fecha] Madrid, mayo de 1854”. El mismo Nassarre así lo señala diciendo que esos nombres son dados por los modernos.

³⁴ *Ibid.*, pp. 191-200.

Pasando a la segunda parte de *Escuela Música...*, que es la que nos interesa dada nuestra investigación, ésta fue editada en Zaragoza por los Herederos de Manuel Román, Impresor de la Universidad, en 1723. Sus dimensiones son de 21 cm de ancho por 30 cm de largo, las mismas que tiene la primera parte, así como el mismo tipo de empastado, en cuero. Contiene cuatro libros: el primero trata de todas las especies, consonantes y disonantes, de sus cualidades y cómo se deben usar en la música; el segundo, de la variedad de contrapuntos, sobre canto llano, canto de órgano, conciertos, sobre bajo, sobre tiple, a tres, a cuatro y a cinco voces, el tercero, de todo género de composición, a cualquier número de voces y, el cuarto, de la glosa y de otras advertencias necesarias a los compositores. Reproducimos a continuación el contenido del segundo libro:

Libro Segundo

En que se trata de variedad de contrapuntos sobre Canto Llano, así sobre Bajo, como sobre Tiple, y Canto de Órgano, conciertos a tres, a cuatro, y a cinco, así sobre bajo, como sobre Tiple.

Cap. 1. Qué es contrapunto, y de las reglas generales que se han de observar en ella, fol. 140.

Cap. 2. De cómo se hace el contrapunto a semibreves, y mínimas sobre Bajo, y de las razones que hay para estudiar, así los contrapuntos sueltos, como a concierto sobre Canto llano, fol. 144.

Cap. 3. De la explicación del contrapunto suelto a compasillo sobre Bajo, fol. 151.

Cap. 4. De el contrapunto suelto a compás mayor sobre Bajo, fol. 158.

Cap. 5. En que se explican los contrapuntos de sexquialtera seis, y sexquialtera doze [*sic*] sobre Bajo, fol. 164.

Cap. 6. En que se explican los contrapuntos de sexquialtera nueve en dos modos; y el de Proporción menor sobre Bajo, fol. 171.

Cap. 7. En que se explican los contrapuntos de semibreves al alzar, mínimas síncopas, Ternario perfecto, y Ternario imperfecto sobre Bajo, fol. 177.

Cap. 8. En que se trata de los contrapuntos en general sobre Tiple, y de la utilidad grande que pueden sacar los Músicos de trocarle todos los movimientos, y especies, así consonantes, como disonantes, fol. 184.

Cap. 9. En que se explican los contrapuntos sobre Tiple de semibreves, mínimas, compasillo, compás mayor, sin imitación, y con ella, figurada la práctica de todos ellos, fol. 190.

- Cap. 10. En que se trata de los contrapuntos de sexquialtera a seis, a doze [*sic*], a nueve, de dos modos, y de proporción menor sobre Tiple, fol. 199.
- Cap. 11. En que se explican los contrapuntos sobre Tiple de semibreves al alzar, mínimas síncopas, Ternario imperfecto, y cómo se puede echar un mismo contrapunto sobre Bajo, [como] sobre Tiple, fol. 208.
- Cap. 12. Del contrapunto sobre canto de órgano en general, y particularmente del compasillo, compás mayor, y semibreves al dar, fol. [213].
- Cap. 13. En que se explican los contrapuntos sobre canto de órgano, de semibreves al alzar, mínimas síncopas, sexquialtera seis, proporción tripla, y sexquialtera doze [*sic*], fol. 213.
- Cap. 14. En que se explican los contrapuntos de Ternario, de proporciones, sexquitercia, y sexquialtera sobre el compás desigual, y sexquitercia sobre compasillo, fol. 220.
- Cap. 15. En que se explican los conciertos sobre Bajo, fol. 231.
- Cap. 16. En que se explican los conciertos a tres sobre Tiple, fol. 237.
- Cap. 17. Explicación, y práctica de los conciertos a cuatro sobre Bajo, fol. 243.
- Cap. 18. Explicación, y práctica de los conciertos a cuatro sobre Tiple, fol. 249.
- Cap. 19. En que se trata de los conciertos a cinco sobre Bajo, y explicación de su práctica, fol. 254.
- Cap. 20. De los conciertos a cinco sobre Tiple, fol. 258³⁵.

En 121 páginas nos explica detalladamente Nassarre los elementos que conforman la técnica del contrapunto, los cuales ya hemos analizado en los comentarios de su primera obra *Fragmentos Músicos...*, sin embargo, para complementar los puntos tratados, agregaremos la siguiente cita que hace Nassarre con relación a *materia y forma*:

[...] las partes en toda composición son materia, y forma. Es la materia de la Composición Música, las especies de consonancias, y disonancias; y la forma es, la ejecución de ellas³⁶.

³⁵ NASSARRE, P.: *Escuela de Música según la Práctica moderna, Segunda parte*. Por los herederos de Manuel Román, Impresor de la Universidad, Zaragoza, 1723, p. 5 y ss.

³⁶ *Ibid.*, p. 140.

Nassarre, como vemos, también parte de estos elementos para así estructurar su teoría del contrapunto, es decir, el uso adecuado de consonancias y disonancias dentro del contexto horizontal o melódico de las voces. Encontramos, asimismo, una grafía musical que empieza a dejar las figuras cuadradas para acercarse a la escritura moderna.

Volviendo a las reglas, se observa la forma en que se manejan los intervalos armónicos en un contrapunto sobre cantollano, ya sea con figuras semibreves o mínimas. Se inicia y termina con octava, y en el transcurso utiliza consonancias de 3.^a, 5.^a, 6.^a u 8.^a, abordando siempre las 5.^{as} y 8.^{as} por movimientos contrarios. Respecto a la utilización de terceras o sextas, nos dice: “[...] sé que los principiantes, como hacen aprehensión, que dos, o más terceras, o sextas se pueden dar sucesivamente, acostumbran abusar tanto, que las más consonancias que usan, son terceras. No ha de ser pues así; porque cuanto más variedad de consonancias haya, tanto más armonioso será el *Contrapunto*”³⁷. La finalidad del contrapunto es, para Nassarre, primero, aprender a formar consonancias, casi de forma espontánea y natural. Después, formar líneas con sentido melódico interesante y funcional, esto es, el grado conjunto, saltos compensados y finales convincentes. Además, podemos agregar el recurso de la imitación que, en su momento, también lo aconseja.

La utilización de diversos compases, tanto el compasillo ($\frac{2}{2}$), el mayor ($\frac{4}{2}$) y el sexquialtera ($\frac{6}{4}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{9}{6}$), da la posibilidad evidentemente de variedad en el ritmo. Esta situación crea la necesidad de normas que Nassarre vierte en algunos apartados de su libro, pero que, en resumidas cuentas, se basan en los mismos principios establecidos tanto en el sentido vertical como horizontal de la música.

El término síncope, utilizado por nuestro tratadista, denota la articulación de un sonido en tiempo débil que se prolonga en un tiempo o parte de tiempo fuerte, siendo un elemento que enriquece el tejido contrapuntístico por la posibilidad de utilizar lo que llamamos en la actualidad notas retardadas o simplemente retardo. La forma de

³⁷ *Ibid.*, p. 145.

escribir Nassarre estas síncopas, escribiendo la nota a la mitad de la barra de compás, influyó todavía en los tratadistas del siglo XIX, como es el caso de Hilarión Eslava³⁸.

Por otro lado, en el sentido de la línea melódica, diremos que no hay tanta preocupación por evitar las tríadas que sugieren el sentido acordal, situación que tanto preocupa a los tratadistas del siglo XX, como es el caso de Francisco Calés³⁹.

Posteriormente, el tratado aborda todo lo relacionado con hacer, o echar, como el autor dice, el contrapunto sobre canto de órgano. Situación que requiere mayor destreza ya que en el canto de órgano hay movimiento de la voz sobre la que se hace el contrapunto, a diferencia del cantollano en el que sólo una voz se mueve. Sin embargo, las normas para utilizar las especies, es decir, los intervalos, son prácticamente las mismas, en la inteligencia de adaptarse a la variedad que en sí implica el uso de los compases y, por ende, las figuras de nota. Todo esto es desarrollado desde dos voces a los conciertos a cinco sobre tiple⁴⁰.

1.2 Antonio de la Cruz Brocarte, el nassarista

Importante organista y teórico español (ca. 1685-1721), comprometido con su entorno cultural de tal manera que forma parte del grupo de músicos conservadores, en oposición a los progresistas, encabezados por Francisco Valls (ca.1671-1747), a quien trataremos más adelante⁴¹.

La obra teórica de Brocarte se conoce con el nombre de *Médula de la música theorica*, además de tres escritos que están dentro del marco de las polémicas suscitadas entre los mencionados grupos antagónicos: conservadores y progresistas⁴².

³⁸ Véase ESLAVA, H.: *Escuela de Composición, Tratado Segundo del Contrapunto y Fuga*. Madrid, [s.n], 1864.

³⁹ Véase CALÉS OTERO, F.: *Tratado de Contrapunto I, (Contrapunto Severo, Parte Teórica)*. Madrid, Música Didáctica, 1997, pp. 23-24.

⁴⁰ NASSARRE, P.: *Op. cit.*, p. 213 y ss.

⁴¹ Véase *infra* p. 161.

⁴² Los escritos musicales de Brocarte son: *Reparos que hace don Antonio de la Cruz Brocarte, racionero y organista principal de la santa iglesia de Zamora, en la segunda respuesta, que don Gregorio Santiso Bermúdez, presbítero, maestro de seises y de canto de la santa iglesia de Sevilla, da*

El libro *Médula de la música theorica*, después de tres páginas en blanco, comienza con la portada, la cual nos ofrece la siguiente información:

MÉDULA DE LA MÚSICA THEORICA Cuya inspección manifiesta claramente la ejecución de la práctica, en división de cuatro discursos; en los cuales se da exacta noticia de las cosas más principales, que pertenecen al Canto llano, Canto de Órgano, contrapunto y Composición, con toda brevedad y claridad. POR DON ANTONIO DE LA CRUZ BROCARTE Racionero, y organista de la Santa iglesia de Zamora [...]. CON LICENCIA EN SALAMANCA, Por Eugenio Antonio García, año 1707⁴³.

Posteriormente, encontramos una oración firmada por el mismo Brocarte, luego la presentación de la obra por el Doctor D. Juan Francisco Gómez Calleja, con fecha septiembre 26 de 1707, en Zamora. Después vemos la aprobación de la obra por Don Juan García Salazar, Racionero y Maestro de Capilla de la Santa Iglesia de Zamora, y Regente en la erudición de Música del Colegio Seminario de San Pablo de dicha ciudad, firmando dicha aprobación en Zamora el 27 de septiembre de 1707. Asimismo, continúa con la Licencia del Ordinario de Zamora, Lic. D. Bartolomé González de Valdivia, para que se pueda imprimir la obra, firmada en Zamora el primero de octubre de 1707.

a un papel impreso de don Joaquín Martínez, organista principal de la santa iglesia de Palencia, en que impugnan otro impreso de don Francisco Valls, maestro de capilla de la santa iglesia de Barcelona, tocante al ingreso del segundo tiple en el “Miserere nobis” de la misa “Scala Aretina”, Salamanca [1717]; *Reflexión inspectiva con que don Antonio de la Cruz Brocarte, racionero y organista principal de la santa iglesia de Zamora, corresponde a la respuesta que don Miguel Medina Corpas, maestro de capilla de la de Cádiz, le da a los reparos, que hizo en la segunda respuesta, que don Gregorio Santiso Bermúdez, maestro de seises de canto de la metropolitana de Sevilla, dio a un papel impreso de don Joaquín Martínez, organista y maestro de capilla de la catedral de Palencia, impugnando la entra del tiple segundo en el “Miserere nobis” de la misa que compuso don Francisco Valls, maestro de capilla de la de Barcelona con el título de “Scala Aretina”, Salamanca, [1718]; Respuesta que don Antonio de la Cruz Brocarte, racionero organista de la santa iglesia de Zamora, a la que le da el señor don Miguel Medina Corpas, maestro de capilla de la de Cádiz, a la “Reflexión inspectiva”. Salamanca, [1718]. (Véase PRECIADO, Dionisio: “Cruz Brocarte, Antonio de la”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Director y coordinador general: Emilio Casares Rodicio. Madrid, SGAE, 1999, vol. 2, p. 717).*

⁴³ [Portada] CRUZ BROCARTE, Antonio de la: *Médula de la música theorica*. Salamanca, 1707. (En B.N.E., sig.: M/875).

Finalmente, encontramos otra licencia para imprimir la obra, ahora por el Ordinario de Salamanca, Lic. D. Eugenio Merino de Soto, firmada en Salamanca el 12 de octubre de 1707.

Brocarte nos señala que la razón por la que escribió su tratado es por la necesidad que había de un texto sobre teoría y práctica. Además, manifiesta, también en el prólogo, que ya había elaborado un tratado mucho más extenso que el presente, pero por dificultades técnicas de impresión de figuras del cantollano y canto de órgano, no fue posible su publicación. Notamos, pues, que era común justificar la publicación de una obra de estas características por la supuesta falta de estos materiales, sin embargo, ya había un antecedente importante de obras que solventaban dicha necesidad, tales como *Fragmentos Músicos* (1700) de Nassarre, y más anteriormente el *Melopeo y Maestro* de Cerone (1613). Con relación a estos antecedentes de obras publicadas, Felipe Pedrell considera que la obra de Brocarte “es un solemne plagio del *Melopeo* de Cerone y de la *Escuela música* del padre Nassarre”⁴⁴. Sin embargo, cada una de estas obras tiene sus características propias, aunque sí existen coincidencias muy marcadas, siendo éstas las que quizá consideró Pedrell para afirmar la existencia de plagio. En ocasiones es difícil establecer la frontera entre lo que son las ideas originales o la repetición únicamente de éstas, el mismo Pedrell decía “lo poco que sabemos, lo sabemos entre todos”.

Volviendo al tratado de Brocarte, comienza con temas que van introduciendo a la teoría de la música de una forma muy general, enmarcando las ideas con títulos como: “Que trata de la Música en General” y “Qué es la música, su esencia y definición”. En estos puntos resalta conceptos interesantes sobre la relación entre arte y ciencia, afirmando que la música es tanto arte como ciencia.

Hace un extenso discurso sobre el contrapunto, que inicia con la definición del concepto en los siguientes términos:

⁴⁴ PRECIADO, Dionisio: “Cruz Brocarte, Antonio de la”, *Diccionario de la música..., op. cit.*, vol. 2, p. 717.

Contrapunto, es una lid sonora, reducida a la concordia de las voces, cuya armonía, forma agradable consonancia en diversos sonidos, proporcionados en número: llámese el contrapunto, Canto Rítmico; cuya apelación se deriva de esta palabra *Rithmimachia*: y *Rithmimachia*, (según dice Moya) se dice *Ritmos*, (que significan números) y *Machias*, que es pelea, que unidas las sílabas de esta palabra, quiere decir pelea de números; cuyo objeto, es contraponer sus especies al sonido del Cantollano, y como los músicos comúnmente llaman punto a la nota, o figura del cantollano, y son opuestas las especies del contrapunto al sonido de la voz del Cantollano, por esta razón, es llamado contrapunto, cuya definición, (según refiere Bacheo) es esta: *Contrapunctus, est quafi Contrapofitis vocibus concors concentus arte probatus; vel est numerus ex diverfitate confonantiarum confitutus*. Contrapunto, es un contenido acorde, formado con voces casi contrapuestas: o es, número constituido de diversidad de consonancias⁴⁵.

Para Brocarte es importante esclarecer primeramente los conceptos de consonancia y disonancia, manifestando que la primera “[...] es un sonido acorde, formado de tal modo que percibe el oído agrado, y suavidad [...]”⁴⁶; y la segunda, la disonancia, es “[...] cuando los sonidos no se unen concordablemente [...]”⁴⁷. En lo que respecta a la disonancia, Brocarte reflexiona y llega a conclusiones que evidentemente despertarían gran polémica en nuestro tiempo. La disonancia no es música, y así lo expresa:

Disonancia es un áspero encuentro de dos sonidos, o una mezcla áspera de voz, por lo cual se debe entender, que la disonancia no es Música: la razón es porque la disonancia nace cuando los sonidos no se unen bien unos con otros por causa de la desproporción que se halla entre ellos, ofendiéndose los unos a los otros, lo cual es contrario al efecto de la armonía, pues la Música es armonía acorde, constituida de diversas especies proporcionadas en número [...], [la disonancia] no contiene proporción, por no constituirse en razón de

⁴⁵ BROCARTE DE LA CRUZ, Antonio: *Médula de la música*, Salamanca. Por Eugenio Antonio García, 1707, pp. 247-248. Sin embargo, podemos decir que casi cien años antes Pedro Cerone ya había expuesto la relación entre rítmica, composición y contrapunto. Véase CERONE, Pedro: *El Melopeo y Maestro, Tratado de Música Teórica y Práctica...*, Nápoles, 1613, p. 565.

⁴⁶ BROCARTE DE LA CRUZ, A.: *Op. cit.*, p. 248.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 245.

números; luego no estando constituida en números proporcionables, no puede resultar sonoridad, no habiendo sonoridad, no hay consonancia, no habiendo consonancia, no hay Música, con que de eso se infiere que, la disonancia no es Música⁴⁸.

El concepto de “especies” en contrapunto es actualmente muy socorrido, pero, como ya hemos visto a lo largo de nuestra investigación, ha tenido diversos significados en la historia de la música y, para Brocarte, según sus propias palabras, es cierta forma de proporción numérica, es decir, la sonoridad de las consonancias a las que se añaden las especies disonantes. El mismo Brocarte cita a San Isidoro con su definición de “especies”:

Las especies son fragmentos de las consonancias: toda la diversidad de consonancias de que se forma el contrapunto, y Composición de la Música, se reduce a cuatro especies simples, las cuales son unísono, tercera, quinta y sexta; y asimismo hay también otras tres especies simples disonantes, que son [la] segunda, cuarta y séptima, las cuales se introducen entre las consonantes, en las ligaduras y cláusulas.

Es de advertir que el unísono no es consonancia; la razón es porque toda consonancia se efectúa entre dos sonidos diferentes, por el grave y por el agudo, los cuales [tienen] una misión de sonido bajo y alto: el unísono no tiene ninguna de estas calidades, porque es un solo sonido [por tanto] no es consonancia, empero, es principio de consonancia, así como la unidad en la Aritmética [...]. Así como la unidad no es número, más es principio de número, de la misma manera, el unísono no es Música, empero es principio de Música⁴⁹.

Como vemos, en la época de Brocarte, al hablar de “especies” se referían a las relaciones interválicas y sus características sonoras. Por tanto, se desprenden clasificaciones derivadas de estas sonoridades y así resultan siete especies, cuatro consonantes y tres disonantes. Las consonantes son: unísono, tercera, quinta y sexta.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 250-251.

Las disonantes son: segunda, cuarta y séptima. De las cuatro especies consonantes, el unísono y la quinta son perfectas, y la tercera y sexta, imperfectas⁵⁰.

Podemos aclarar que las especies que menciona Brocarte llegan a conformar un total de veintiuna, es decir, si consideramos que a un unísono le agregamos siete notas, o, en términos de la época, siete puntos, nos resultaría evidentemente la octava y, si a esta le agregamos otra octava diríamos que tenemos una quincena, por lo que al añadirle una más hacen veintidós puntos. Esta especie la llama Brocarte “veinte y docena” la cual es compuesta de la quincena y es la última que cuentan los músicos en las especies de contrapunto⁵¹. Sin embargo, este procedimiento se repite sobre las otras especies y resultan: decena, diez y siete, docena, etc. En pocas palabras, lo que nos dice Brocarte es simplemente la teoría de los intervalos compuestos, es decir, que si una tercera, *Do-Mi*, por ejemplo, se considera una octava alta sobre ese *Mi*, nos resulta lo que llamamos una décima y así podríamos de igual forma calcular otros intervalos.

Brocarte distingue dos géneros de contrapunto, sobre bajo y sobre tiple. El primero se refiere a un contrapunto que canta sobre un cantollano que efectúa el bajo y el segundo es un contrapunto en el cual canta el tiple el Cantollano y el bajo canta el contrapunto. Aquí nos hace Brocarte la exposición de los intervalos que pueden ser utilizados para realizar el contrapunto sobre Cantollano, diciendo que será el unísono para iniciar y posteriormente se podrá dar otro tipo de intervalos consonantes como la quinta, tercera, sexta y octava. Vemos, entonces, que Brocarte en su tratado de 1707 nos confirma las normas que incluso en la actualidad continúan vigentes con relación a los intervalos armónicos aceptados para hacer contrapunto. Asimismo, da una explicación de cómo hacer los cálculos para las especies disonantes como la segunda, o para las especies disonantes compuestas, como la novena, derivada ésta precisamente de la segunda, entre otras⁵².

⁵⁰ *Ibid.*, p. 251.

⁵¹ *Ibid.*, p. 253.

⁵² *Ibid.*, pp. 261-262.

En los siguientes capítulos continúa el autor su exposición sobre las especies o intervalos utilizados ofreciendo reglas para comprender la extensión de todas las especies consonantes y disonantes tomando en cuenta su origen, por lo que:

Para comprender con facilidad las especies consonantes en toda su extensión, se ha de atender a su origen, y a la octava, que es la primera especie compuesta, esto es, que a la decena, dezesetena [*sic*], y a todas sus demás compuestas, se han de considerar tercera, de cuya especie proceden, a la docena, dezinovena [*sic*] y a todas sus demás compuestas, se han de considerar quinta, en cuya especie tienen su origen [...]. En las especies disonantes, corre la misma formalidad, de manera, que a la novena, dieciseisena y, a todas sus demás compuestas, se han de considerar [la] segunda, de la cual especie tienen su principio [...] ⁵³.

De la misma manera en la que Brocarte trata el tema del contrapunto suelto sobre bajo, respecto al uso de las especies, lo hace con el contrapunto suelto sobre tiple.

Todo este discurso teórico antiguo sobre las especies nos resulta posiblemente confuso, pero debemos recordar al lector que no se trata de otra cosa sino de la resultante de comprender la teoría interválica que utilizamos en la actualidad: intervalos simples, compuestos y sus respectivas inversiones.

En el tratado de Brocarte se especifica la prohibición de utilizar octavas o quintas sucesivas, norma que ya era tomada en cuenta desde antes y que hoy en se sigue aplicando ⁵⁴. La razón de esta norma la expresa Brocarte en los siguientes términos:

La razón es, porque la sonora armonía de la Música, nace de especies diversas en el sonido, y no de las que en todo son semejantes, porque la similitud, no causa variedad en el conento y, por ello se dice que, el contrapunto es número constituido de diversidad de consonancias y, concurriendo dos octavas, o dos quintas semejantes una en pos de otra, no se percibe diversidad en consonancia, especialmente en la concurrencia de dos octavas, por no ser diferentes los sonidos [...].

⁵³ *Ibid.*, p. 263.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 273.

[...] el diapasón (que es la octava) y el diapente (que es la quinta) son las especies consonantes que obtienen primacía en la Música, por cuya causa, tanta perfección se le atribuye a la quinta como a la octava, y esta es opinión de todos los músicos [...]⁵⁵.

Pero, ¿qué tenemos sobre la sucesión de una quinta y una octava, o viceversa? En este sentido el tratado aclara que esto no representa una prohibición porque estas especies, aunque son perfectas, tienen disimilitud en los sonidos y hacen diversidad⁵⁶.

A pesar de que la técnica que propone Brocarte no limita en la sucesión de dos o más terceras o sextas mayores o menores, aconseja no abusar de este recurso⁵⁷. De esta consideración no es de extrañar que en los métodos actuales se haya dado por sentado como norma general no superar más de tres terceras o sextas sucesivas⁵⁸. Otro concepto interesante que maneja Brocarte es el de “ligadura”, la cual define como:

La ligadura en Música, es una concurrencia de dos especies distintas en una figura: una, que surte consonancia y la otra disonancia con el unísono. Causase la ligadura cuando en compasillo, la mitad de una semibreve se halla en especie disonante con el Cantollano, al tiempo de dar el compás, estando el sonido permanente: esto es, el hallarse ligadas dos mínimas en aquel semibreve, la primera mínima, se halló en especie consonante con el punto precedente del Cantollano al alzar el compás y, la segunda mínima, se halla en especie disonante en el punto figurado del Cantollano al dar el compás, y aquí se halla la especie ligada por estar disonante con el unísono (que es el Cantollano) y necesita desligar en especie consonante, según se halló antes de ser disonante. Este supuesto es de saber que, toda ligadura, consta de tres partes esenciales que son prevención, ligadura y desligadura y, faltando cualquiera de estas partes no habrá ligadura [...]. Quien quiera recapacitar en

⁵⁵ *Ibid.*, p. 274.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 275.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 277.

⁵⁸ Véase BLANQUER PONSODA, Amando: *Técnica del Contrapunto*. Madrid, Real Musical, 1975, p. 29, y CALÉS OTERO, F.: *Tratado de Contrapunto I, (Contrapunto Severo, Parte Teórica)*. Madrid, Música Didáctica, 1997, p. 12.

ligaduras y posturas de voces, por extenso, vea el tratado cuarto de los Fragmentos Músicos de Nassarre, que lo declara con elegancia en especulativa, y práctica⁵⁹.

Este concepto de ligadura que nos exhibe Brocarte es, sin duda alguna, el mismo que actualmente utilizamos para realizar un retardo, es decir, la preparación, el retardo propiamente dicho y su resolución.

Finalmente, el tratado hace una serie de advertencias para ordenar el contrapunto con gala y buen aire:

Es de saber, que hay dos modos de contrapunto, uno igual y otro disminuido. El contrapunto igual es el que solamente consta de figuras iguales, esto es cantando una semibreve contra otra semibreve. El contrapunto disminuido, es el que consta su composición de diversas figuras, esto es, cantando dos mínimas o cuatro semimínimas o más figuras contra una semibreve, y es de advertir, que cantando una semibreve contra otra semibreve han de ser consonantes todas las especies, o ya sea al dar el compás o ya sea el alzar y cantando dos mínimas contra una semibreve también han de ser consonantes todas las especies excepto cuando se efectúa ligadura y cantando cuatro semimínimas o más figuras contra un semibreve han de ser consonancias todas las especies que concuerden a los movimientos de dar y alzar el compás. Las demás especies intermedias podrán ser disonantes. [Sin embargo, se hacen seis advertencias], la primera es que [el contrapunto] cante con gracia y sonoridad, no formando entonaciones escabrosas como son tránsitos de sexta mayor a la parte superior y de sexta mayor a la inferior. Los tránsitos de sexta menor a la parte superior y de sexta menor a la inferior, se pueden hacer, porque son de lindo procedimiento. Las entonaciones de séptima y novena, así en ascenso como en descenso, son difíciles y escabrosas. Lo segundo que se ha de observar es que no se canten dos puntos en un mismo signo, la razón es porque el contrapunto consta de diversas consonancias y pronunciando dos puntos iguales en un mismo sonido, no hacen variedad, ni diferencia de Música. Lo tercero que se ha de observar, es que no se use nunca semibreve, ni mínima con puntillo, tanto en ascenso como en descenso, la razón es porque aquella figura con el puntillo hace el mismo efecto como si se diesen dos puntos en un mismo signo, uno la figura y otro en el puntillo; y así, para evitar la figura con puntillo, si fuere semibreve, se omitirá el puntillo y en su lugar se hará otra semibreve, todo consonante

⁵⁹ BROCARTE DE LA CRUZ, A.: *Op. cit.*, pp. 278-279.

con el punto subsecuente del Cantollano, y lo mismo se obrará con mínima con puntillo, y de este modo se divide figura y puntillo en dos puntos de diversas especies. Otras veces en lugar de mínima con puntillo, se hará síncope, dando la semínima ante síncope en otra especie, y la mínima sincopada se dará en el Signo, y especie donde había de ser la estancia de la tal mínima con puntillo, de todo lo cual resulta salir con más donaire. Lo cuarto que se ha de observar es el no usar indirección, ni pasos de vuelta, tanto en ascenso como en descenso, pues la carrera requiere procedimiento recto y seguido, sin género de reducción, excepto en contrapunto de sexquialtera⁶⁰ mayor y menor. Lo quinto que se ha de observar es que finalice siempre la carrera al movimiento de dar el compás y no al alzar, la razón es porque el compás tiene su termino eficiente en el movimiento del dar por cuya causa debe acabar la carrera al dar, y se advierte que, cuanto más tiradas y dilatadas fuesen las carreras, tanto será más galante y airoso el contrapunto. El sexto y último que se ha de observar es el no hacer cláusulas ajenas del tono que fuere el Cantollano, la razón es porque es impropiedad en la Música cuando las voces se unen al consenso y una voz canta cláusulas del tono propio de su composición y otra voz canta cláusulas de naturaleza opuesta de tal tono. Y cuanto esto se ejecutare será *por accidente*, para imitar algún paso por distintos Signos, o voces accidentales. Todo lo que va dicho en este discurso, se entiende también en Contrapunto sobre Canto de Órgano⁶¹.

Brocarte aborda asimismo el tema de la composición en el cual es necesario tomar en cuenta algunos aspectos que se vierten en él por su relación directa con las normas propias expuestas en el respectivo tema del contrapunto.

El mismo autor nos hace ver en las siguientes líneas la relación y diferencia que guardan estas disciplinas.

Es de advertir que siendo (como es) el contrapunto principio de Composición, todas las reglas que sirven en él, para el uso y conocimiento de las especies consonantes, convienen a la Composición, excepto que, en la Composición, algunas y muchas veces se hacen tránsitos que

⁶⁰ “Llámesese proporción sexquialtera aquella que dispone y con su señal manda, que en una voz sean cantadas tres figuras contra dos de otras sus semejantes”. Véase NASARRE, Pablo: *Fragmentos músicos...*, *op. cit.*, p. 39.

⁶¹ *Ibid.*, pp. 280-283.

no convienen al contrapunto suelto, por causa de multiplicarse el número de las voces en la compostura y ser preciso colocar cada voz en su legítimo puesto⁶².

En esta parte de su tratado presenta una diversidad de reglas relacionadas con los movimientos de las voces, es decir, los típicos movimientos que ya en el siglo XVII Cerone había expuesto en su tratado *El Melopeo y Maestro* (1613), practicándolos de la misma manera. Nos referimos al movimiento contrario, recto y oblicuo⁶³ (véase *supra* p. 69). Por otro lado hace una serie de consideraciones sobre los movimientos sucesivos de especies perfectas. Aclara que, dada la posibilidad de repetir una misma nota, a la misma altura, será factible practicar dos o más quintas u octavas, producto de esta licencia ya que, en realidad, no hay tal movimiento de voces.

Es de entender que en la época de Brocarte la disonancia no se consideraba propiamente música, sin embargo, era necesaria para que la consonancia brillara, por decirlo de alguna manera, y fuera mejor apreciada. Las disonancias clásicas que se observan en los tratados de la época son la cuarta, séptima y novena, las cuales son utilizadas siempre y cuando después haya una estabilidad sonora producto de lo que llamaríamos ahora resolución.

El tratado de Brocarte es interesante, sin embargo, no aporta novedades en sus conceptos. La exposición de los temas es lógica, coherente y clara, aunque se echa de menos ejemplos musicales que refuercen las ideas.

1.3. La poca originalidad de Jorge de Guzmán

Este teórico español, de finales del siglo XVII y principios del XVIII, natural de la ciudad de Cádiz, en cuya catedral fue sochantre de la catedral del mismo lugar, nos deja su obra de 280 páginas titulada *Curiosidades del Canto Llano, Sacadas de las obras del Reverendo Don Pedro Cerone de Bergamo, y de otros Autores...*, publicada

⁶² *Ibid.*, p. 286.

⁶³ *Ibid.*, p. 287.

en 1709, en la cual nos ofrece su particular forma de ver la teoría musical, sin embargo, para Rafael Mitjana (1869-1921), quizá influido por su maestro Pedrell, que opinaba lo mismo, “no hicieron avanzar nada ni la técnica ni las teorías estéticas del arte, pues no tenían por finalidad más que, en lo puramente práctico, cubrir las necesidades del campo religioso”⁶⁴ y eran simplemente una simple copia de lo ya expuesto por Cerone en su *Melopeo y Maestro*, así como de Nassarre en *Fragmentos Músicos*.

Vemos que a Jorge de Guzmán le sucedió lo mismo que a Brocarte, pues fue criticado por sus colegas por no aportar originalidad en su obra y, por lo tanto, no avanzar en la teoría musical. Sin embargo, podemos argumentar a su favor que la forma de narrar y explicar los contenidos en su texto es muy clara y, además, la exposición de los temas es siempre de menor a mayor grado de dificultad, utilizando en ocasiones como recurso el sistema de pregunta, respuesta. También es importante destacar que a pesar de basarse directamente en la obra de Cerone, el autor deja siempre patente su criterio personal, aclarando, en algunos casos, el porqué de su divergencia ante la postura de Cerone.

El libro, de pequeño formato, 17 cm de ancho por 22 cm de largo, fue aprobado por Francisco de Navas, arpista de la capilla Real, con licencia concedida en 1708 por el escribano más antiguo de Cámara, Don Bernardo de Solís.

Contiene, como lo aclara en su título, un compendio de las reglas que tanto Cerone como otros autores exponen en sus métodos. Su índice dice:

Tabla de los Capítulos que contiene este tratado de Cantollano:

Cap. I. Del número de Letras o signos, deducciones y propiedades y voces que hay en el Cantollano. [Fol. I].

Cap. II. De las mutanzas en común. [Fol. 6].

Cap. III. De las Claves. [Fol. 8].

Cap. IV. Del orden para cantar deducciones. [Fol. 9].

Cap. V. De las mutanzas en particular. [Fol. 23].

Cap. VI. De las distancias y de los intervalos. [Fol. 28].

Cap. VII. De cómo se entiende *ut, re, mi*, para subir, *fa, sol, la*, para bajar. [Fol. 36].

Cap. VIII. De las disjuntas. [Fol. 39].

Cap. IX. De las conjuntas. [Fol. 41].

⁶⁴ Citado por María Sanhuesa Fonseca en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999, vol. 6, p. 169.

- Cap. X. De los tonos o modos de Cantollano y cuántos y cuáles sean. [Fol. 48].
- Cap. XI. De los ocho tonos de Cantollano. [Fol. 58].
- Cap. LXXXII. Del Lib. V. de Cerone, en donde pone todos los Seculorum Amen, de todos los tonos. [Fol. 80].
- Cap. XII. De este Tratado y LXXXIV, del Lib. V. de Cerone, la causa porque se usen variedades de Seculorum. [Fol. 133].
- Cap. XIII. De este Tratado y LXXXV. Del Lib. V. de Cerone. Trata lo mismo que el antecedente.
- Cap. XIV. Lo mismo.
- Cap. XV. Lo mismo.
- Cap. XVI. Lo mismo.
- Cap. XVII. Lo mismo.
- Cap. XVIII. Lo mismo.
- Cap. XIX. De los Seculorum de Villegas. [Fol. 80].
- Cap. XX. De este Tratado y XL y XLI del Lib. V. de Cerone. Trata de juzgar los tonos. [Fol. 133].
- Cap. XXI. De este Tratado y XXXXVI del Lib. V. de Cerone, y demostración de unos cantos que van juzgados por cuerda. [Fol. 140].
- Cap. XXII. De este Tratado y XXXXVII del Lib. V. de Cerone. Que no siempre se han de juzgar los tonos por cuerda, sino a veces por intervalo. [Fol. 141].
- Cap. XXIII. De este Tratado y XXXXVIII. Del Lib. De Cerone. De los cantos compuestos por quinta de extremo a extremo. [Fol. 144].
- Cap. XXIV. De este Tratado y XXXXIX del Lib. V. de Cerone, y la regla que se ha de observar de un canto compuesto por cuarta. [Fol. 147].
- Cap. XXV. De este Tratado y L. del Lib. V. de Cerone. De algunos cantos compuestos por tercera. [Fol. 149].
- Cap. XXVI. De este Tratado y LI. Hasta el Cap. LX del Lib. V. de Cerone. En que se trata en ellos de las commixiones en común y en particular. [Fol. 150].
- Cap. LIV. del Lib. V. de Cerone, en que se da un aviso particular y muy necesario cerca de la commixión perfecta.
- Cap. LVII. De cómo el Diathesaron formado desde *Dfore*, a *Gfolreut*, no sirve siempre al primero tono, más al séptimo también. [Fol. 164].
- Cap. LVIII. De la commixion mixta. [Fol. 168].
- Cap. LVIV. De los tonos mixtos perfectos con la commixión mayor o menor imperfecta. [Fol. 174].
- Cap. LX. De los tonos imperfectos con la commixión mayor o menor imperfecta. [Fol. 175].
- Cap. LXI. De la fortaleza del Diapente en compuesto y ligado. [Fol. 176].
- Cap. LXII. De los tonos privilegiados en Cantollano y de la dignidad y autoridad del primero tono. [Fol. 178].
- Cap. LXIII. De la autoridad y dignidad del octavo tono. [Fol. 180].
- Cap. XXVII. De este Tratado y L. del Lib. V. de Cerone. Trata de las notas o figuras que comúnmente usa el Cantollano. [Fol. 184].
- Cap. XII. Lo mismo. [Fol. 187].
- Cap. XIII. De los compases. [Fol. 193].
- Cap. X. Del Lib. V. de Cerone. De las dos distancias incantables, Semidiapente y Tritono. [Fol. 194].
- Cap. LXXXXI. De los tonos irregulares. [Fol. 203].
- Cap. LXXXIII. De cómo hay dos maneras de tonos irregulares. [Fol. 203].
- Cap. LXXXIV. De diversos ejemplos de tonos irregulares por composición y terminación. [Fol. 204].
- Cap. LXXXV. Aviso cerca de unos Cantollanos transportados, que acaban en *Alamire*, no siendo del primero, ni tampoco del segundo irregular. [Fol. 211].
- Cap. LXXXVI. Regla para conocer cuándo los dichos cantos van cantados por *Bcuadro* y cuándo por *bmol*; es a saber cuándo son del primero y cuándo del tercer tono. [Fol. 213].
- Cap. LXV. Del Lib. V. de Cerone. Trata de las cláusulas. [Fol. 219].

Cap. LXVI. Lo mismo.
Cap. LXVII. Lo mismo.
Cap. LXVIII. Lo mismo.
Cap. LXIX. Lo mismo.
Cap. LXX. Lo mismo.
Cap. LXXI. Lo mismo.
Cap. LXXII. Lo mismo.
Cap. LXXIII. Lo mismo.
Cap. LXXIII. De este Tratado, de los efectos de los tonos. [Fol. 234].
Cap. XXIX. Del modo de acentuar bien. [Fol. 248].
Cap. XXX. Del valor de las figuras o notas del Cantollano. [Fol. 250].
Cap. XXXI. De la cuerda. [Fol. 257].
Cap. XXXII. De la cuerda Toledana. [Fol. 266]⁶⁵.

Hemos querido, como simple constancia, reproducir íntegramente los títulos de los temas que componen este tratado ya que nos resulta interesante por su procedencia, es decir, por la gran cantidad de elementos tomados de la obra de Cerone.

En este método, como ha quedado de manifiesto, no se incluyen elementos propiamente de contrapunto, sin embargo, se exponen todos aquellos utilizados como recursos para desarrollar el contrapunto, como es el caso de las relaciones interválicas o bien principios fundamentales de la teoría. Esta teoría no la estudiaremos en este momento, primeramente, porque no es concretamente del tema que nos ocupa y, en segundo lugar, porque lo necesario ya fue descrito al trabajar directamente sobre la obra de Cerone (véase *supra* p. 62).

Por otro lado, es necesario aclarar que todos estos métodos sobre cantollano, aunque no son de contrapunto, posteriormente tendrán relación con aquellos que sí abordan directamente el tema y que iremos desvelando en el transcurso de este trabajo.

1.4. Tomás Vicente Tosca Mascó, el científico de la música

La diferencia entre este músico valenciano y algunos de sus colegas de la época es su formación como matemático, arquitecto y filósofo, la cual le permitió dar un enfoque más

⁶⁵ GUZMÁN, Jorge de: *Curiosidades del Canto Llano, Sacadas de las obras del Reverendo Don Pedro Cerone de Bergamo, y de otros Autores...*, Madrid, Imprenta de Música, 1709, pp. 269-272. (En B.N.E., sig.: M/49 y 1869).

completo y mejor fundamentado sobre las teorías musicales que trata en su obra denominada *Compendio matemático, en que se contienen todas las materias más principales de las ciencias, que tratan de la cantidad*, publicado en 1710, aunque ya estaba listo un año antes, según consta en la Aprobación del libro ofrecida por el doctor D. Joseph Fernández de Marmanillo. Ahora bien, este libro de 12 cm de ancho por 20 cm de largo, es el tomo II de una serie de nueve tomos, que incluye los temas de Aritmética Superior, Álgebra y Música. En la última sección, que lleva el título: *Tratado VI. De la Música Especulativa y Práctica*, se exponen de forma resumida los teoremas y problemas de la música especulativa y práctica, reduciéndolos no sólo a principios matemáticos, sino también físicos, señalando, asimismo, la razón natural de las consonancias y disonancias y demás aspectos del arte musical⁶⁶. Para iniciar el tema, Tosca Mascó hace algunas reflexiones sobre la música desde una perspectiva física y matemática:

Es la Música una *ciencia physico-Mathemática*, que trata de los sonos harmónicos. Llamase *physico-Mathematica*, por participar su objeto la razón de sensible, propia del Physico; y la razón de cantidad, propia del Matemático. Con decir, que trata de los sonos harmónicos, se manifiesta el objeto material, y sujeto, o materia de su empleo. Hay son *harmónico*, y son que *no es harmónico*. Aquel es el que por sí es agradable al oído, como la voz del que canta, el sonido del Clarín, Órgano, etc. El *no harmónico*, es el que por sí es desapacible al oído, como el trueno, y otros semejantes. Trata pues la Música del son harmónico, y este es su material objeto. El objeto formal de la Música, es la proporción de los sonos harmónicos. La razón es, porque todo su empleo es demostrar las consonancias, y disonancias que se pueden hallar entre dichos sonos, las cuales consisten en la razón, y proporción que ellos tienen. Éstas son el fin, y la razón formal de ocuparse en su especulación, y a éstas atiende la dirección de sus reglas⁶⁷.

El autor divide la música en práctica y especulativa, siendo la primera aquella que, fundamentada en diversas reglas, enseña a cantar, pero, además, dirige y ordena

⁶⁶ TOSCA MASCÓ, Tomás Vicente.: *Compendio Matemático, en que se contienen todas las materias más principales de las ciencias, que tratan de la Cantidad*, t. II. Valencia, Imprenta de Joseph García, 3.^a ed., 1757, p. 338.

⁶⁷ *Ibid.*

los sonos armónicos que luego darán lugar a ideas musicales. La especulativa es la que se encarga de dar respuesta a las causas y propiedades de dichos sonos, de acuerdo con la naturaleza y perfección de las consonancias y disonancias, así como sus efectos.

La primera parte, o libro I, trata de los intervalos, cónsonos –consonantes– y díssonos -disonantes-. Clasifica los intervalos de la siguiente manera: “Unísono (aunque especifica que éste no lo es propiamente), tono, o segunda; semitono; ditono, o tercera mayor; semiditono, o tercera menor; diatesaron, o cuarta; tritono; diapente, o quinta; semidiapente, o quinta remisa; sexta mayor, o hexacordo mayor; sexta menor, o hexacordo menor; séptima mayor, o eptacordo mayor; séptima menor, o eptacordo menor; y diapasón, también llamado octava⁶⁸. Después de esta clasificación que reproducimos para ir dando seguimiento a la evolución de la terminología musical, Tosca hace una serie de juegos matemáticos para establecer lo que llama la “Logística y origen de las consonancias” y así se desprenden conceptos como el *medio geométrico*, *aritmético* y *armónico*⁶⁹. El enfoque matemático del tratado, aunque no

⁶⁸ *Ibid.*, p. 335.

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 361-363: “[...] el medio geométrico consiste en hallar un número, que puesto entre los dos que se dan, componga con ellos una progresión geométrica; y que la misma razón haya del primero al medio, que de este al tercero. Sean los números 2. 8. [...] la regla es, que se multiplique el uno por el otro, y que del producto se saque la raíz cuadrada: multiplico pues 8. por 2. y del producto 16. saco la raíz cuadrada 4. [por tanto se dice que] 4 es medio geométrico. El medio aritmético es hallar un número entre los que se dan, que componga con ellos una progresión aritmética, de suerte, que el exceso del mayor al medio, sea igual al exceso del medio al menor. La regla es sumar los números dados; y la mitad de la suma, será el medio que se busca. Ejemplo. [...] medio aritmético entre 4. y 8. súmense, y será la suma 12. cuya mitad 6. es el medio que se pide; y son los tres 4. 6. 8. [El medio armónico] es hallar un número entre otros dos, tal que la diferencia del mayor, y medio, tenga con la diferencia del medio, y menor, la misma razón que el mayor al menor. La regla para hallarle es, hallar primeramente (14) un medio aritmético: luego se multiplicarán el mayor por el medio; el mayor por el menor; y el medio por el menor; y saldrán tres términos nuevos en proporción armónica. Ejemplo: si se diere una razón dupla, con de 4. a 2. y se pidiere entre sus términos un medio armónico, hallo primeramente el medio aritmético 3, y son aritméticamente proporcionales 4. 3. 2. multiplico después 4. por 3. y salen 12, y 4 por 2. y salen 8. y 3. por 2. y producen 6. Digo, que estos tres términos nuevos 12. 8. 6. son armónicamente proporciones, y que 8. es el medio armónico; lo que se ve claramente, porque la diferencia de 12. y 8. que es 4. tiene con la diferencia de 8. y 6. que es 2. razón dupla, así como la tienen los extremos 12. y 6. queda pues la razón dupla de 4. con 2. u 12. con 6. dividida con un medio armónico. Esta regla consiste en que el término medio de la proporcionalidad aritmética, multiplicando los extremos, produce los extremos de la armónica; y los extremos de la aritmética, multiplicados entre sí, producen el medio armónico; y demostrado esto, quedará demostrada la regla”.

precisamente original en la demostración o razonamiento de conceptos, proporciona un mejor fundamento que permite establecer juicios sobre el porqué de algunas normas utilizadas en la composición musical. Después de abordar otros temas como los géneros diatónico, cromático, enarmónico y la música instrumental, Tosca se introduce en el campo de la Música Práctica⁷⁰, aunque sin profundizar, ya que considera que otros autores lo han hecho de manera muy acertada como Gioseffo Zarlino (1517-1590), Francisco Salinas (1513-1590) y Pedro Cerone (ca. 1560-1625) entre otros.

En principio, el autor hace una diferenciación entre los diversos tipos de contrapunto. Aclara que a pesar de que se le llama contrapunto a cualquier mixtura de voces, se deben distinguir tres diferentes tipos, esto es, contrapunto se debe llamar cuando a dos voces una lleva el cantollano y la otra propiamente un contrapunto, pero si son más de dos voces, y una de ellas lleva el cantollano, recibe el nombre de Concierto a tres, a cuatro o más voces, según el caso. Ahora bien, si se tienen varias voces y no está presente el cantollano se llamará Composición⁷¹.

Los movimientos que pueden realizar las voces en el contexto contrapuntístico, según Tosca, son: recto, oblicuo y contrario⁷². En este sentido vemos diferencias en la interpretación de estos conceptos, sobre todo en algunos

⁷⁰ *Ibid.*, p. 455.

⁷¹ *Ibid.*, p. 465-466.

⁷² *Ibid.*, p. 466: “Movimiento recto es, cuando las notas, o figuras de una voz, o sea el Tiple, o el Bajo, proceden sin mudar la cuerda, o signo. Oblicuo, cuando, o las dos voces suben, o las dos bajan. Contrario, cuando la voz sube, y la otra baja. Cada uno de estos puede ser por grados, o por saltos. Movimiento recto por grados, es cuando persevera el Bajo, o el Tiple en una misma cuerda, y la otra voz sube, o baja gradatim [...] Movimiento recto por saltos, es cuando perseverando el Bajo en una cuerda, la otra voz sube, o baja por saltos [...] El movimiento oblicuo gradatim, es cuando entre ambas voces suben, o bajan gradatim [...] Movimiento oblicuo por saltos, es cuando una, y otra voz suben, o bajan por saltos [...] Movimiento contrario gradatim, es cuando el movimiento contrario de las voces se hace de grado en grado [...] Movimiento contrario por saltos, es cuando entre ambas voces hacen por saltos los movimientos opuestos [...]”.

tratadistas del siglo XX⁷³. Es decir, en la actualidad llamamos movimiento oblicuo cuando una de las voces se mantiene en la misma cuerda y la otra sube o baja; sin embargo, Tosca llama movimiento oblicuo a lo que nosotros identificamos como movimiento paralelo.

Por otro lado, el tratado menciona que las especies de intervalos que se usan en la música son: unísono, segunda, tercera, cuarta, tritono, quinta, sexta, séptima, octava y, sus compuestas. Las consonantes son: unísono, tercera, quinta, sexta y octava. Las demás son disonantes porque “aunque la cuarta en sí sea consonante [...] en cuanto a su uso en el contrapunto, y composición es lo mismo que si fuera disonante”⁷⁴. De las consonantes, Tosca nos dice que serán perfectas el unísono, quinta y octava, así como sus compuestas, siendo todas las demás imperfectas⁷⁵.

Con relación al uso de las consonancias perfectas el autor especifica que no se podrán dar dos inmediatamente subiendo o bajando las voces. La razón que da es porque así se podrá mantener la variedad tan necesaria en la música. Sin embargo, las consonancias imperfectas como las terceras o sextas, mayores o menores, sí podrán practicarse de manera sucesiva, aunque, aclara, siempre es mejor que después de la tercera mayor siga una menor y viceversa; lo mismo ocurre con las sextas⁷⁶.

Cuando se tienen más de dos voces, Tosca nos dice:

En los concursos de dos, o tres voces, cuando el cantollano, o el Bajo sube, y el contrapunto, o voz superior baja, se puede dar la quinta, pero no la octava. Y al contrario, cuando el Bajo, o cantollano desciende, y el contrapunto sube, se puede dar la octava, y no la quinta; y de esta suerte puede seguirse la octava a la quinta, y ésta a la octava. Pero concurriendo cuatro voces, guardarán esta regla las voces intermedias, pero la cuarta, o superior puede dar la quinta, o la octava, tanto al dar, como al alzar el compás, subiendo, o bajando entre ambas voces, lo cual es propia postura de cuarta voz⁷⁷.

⁷³ Véase CALÉS OTERO F.: *Tratado de Contrapunto I, (Contrapunto Severo, Parte Teórica)*. Madrid, Música Didáctica, [s.a.], p.12. y BLANQUER PONSODA, Amando: *Técnica del Contrapunto*. Madrid, Real Musical, 1975, p. 19.

⁷⁴ TOSCA MASCÓ, T.: *Compendio Matemático...*, op. cit., p. 467.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 467-468.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 468.

Con relación a los principios y finales, Tosca es muy explícito ya que sólo acepta, tanto para unos como para otros, la especie perfecta. Por tanto, se debe empezar por unísono, octava o quinta y, de igual forma terminar⁷⁸. Además, existen dos diferentes formas de hacer contrapunto: una es el contrapunto suelto y, la otra, el contrapunto ligado o sincopado. El contrapunto suelto⁷⁹ es aquel que se forma sin ligadura y, el ligado es precisamente el que utiliza la ligadura dando lugar a la síncope y por añadidura la posibilidad de crear disonancias que se vuelven más agradables⁸⁰.

Ahora veremos las diversas especies de contrapunto que plantea Tosca, convirtiéndolo en uno de los precursores del sistema cíclico de especies para el estudio del contrapunto⁸¹ que años más tarde propondría Johann Joseph Fux en su *Gradus ad Parnassum*⁸², aunque con terminología diferente.

Para Tosca existen las siguientes especies de contrapunto: contrapunto a semibreves también llamado sencillo⁸³, contrapunto a mínimas⁸⁴, contrapunto a semimínimas llamado comúnmente de compasillo y florido⁸⁵, contrapunto de compás mayor y contrapunto a sexquialtera, el cual es de dos maneras: de 6 o de 6 a 4 y, a 9 o de 9 a 6. Todas estas especies se pueden formar sobre bajo y sobre tiple⁸⁶.

Cada una de estas especies presenta características que resumimos en el siguiente cuadro:

⁷⁸ “Si bien la final se puede hacer en tercera mayor, y mucho mejor la decena mayor, aunque en la voz superior se ponga un sostenido. Todo lo dicho se observará puntualmente cuando hay solas dos voces; pero habiendo más, bastará guarden dichas reglas la voz superior, y el bajo, porque las intermedias tienen más licencia, y amplitud”. Véase TOSCA MASCÓ, T.: *Compendio Matemático...*, op. cit., p. 468.

⁷⁹ En el contrapunto suelto las reglas son: “1. El principio, y final del contrapunto ha de ser en especie perfecta, como en octava, o quinta; las imperfectas se pueden usar en cualquier otro lugar. 2. Las especies disonantes se pueden dar; pero observando por la regla general, que no vengan al dar, ni al alzar el compás, porque esto no es permitido [...]”. Véase TOSCA MASCÓ, T.: *Compendio Matemático...*, op. cit., p. 469.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 468.

⁸¹ El éxito de la obra de Tosca fue de tal magnitud que se hicieron re-ediciones y, además, traducciones al alemán, francés e italiano.

⁸² FUX, J.: *Gradus ad Parnassum, (The Study of Counterpoint)*. 1725. New York, W. W. Norton & Company Inc., 1965. Trad.: Alfred Mann.

⁸³ Recordemos que Marcos Durán lo llama *contrapunto llano*, Bermudo *forçoso* y, Montanos lo identifica como *primera manera* (cf. *supra*, p. 32).

⁸⁴ Recordemos que Marcos Durán lo llama *partido* y Montanos lo denomina como *segunda manera* (cf. *supra*, p. 44).

⁸⁵ Recordemos que Marcos Durán lo identificaba como *contrapunto disminuido* (cf. *supra*, p. 65).

⁸⁶ TOSCA MASCÓ, T.: *Compendio Matemático...*, op. cit., p. 469.

Cuadro 5. Clasificación de las especies contrapuntísticas según Tosca Mascó

Especie contrapuntística	Característica
*C.p. a semibreves	A cada punto de canto llano corresponde otro del contrapunto, de igual valor y sin variar las figuras ⁸⁷
C.p. a mínimas	A cada punto del cantollano corresponden dos mínimas en el contrapunto ⁸⁸
C.p. de semínimas o de compasillo	Se compone de semínimas, mínimas y algunas semibreves ⁸⁹
C.p. de compás mayor	Consiste en lo mismo que el de compasillo pero la diferencia es que, en éste, entran al compás el doble de figuras
C.p. a sesquiáltera	Se compone solamente de semínimas, cantando en cada punto del canto llano, tal número de ellas, que guarden proporción sesquiáltera con el número de las que se cantan en otro género de compás; y así es principalmente en dos maneras, el uno a seis, y el otro a nueve ⁹⁰ .

*C.p.: Contrapunto.

FUENTE: TOSCA MASCÓ, T.: *Compendio matemático...*, op. cit., pp. 470-73.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*, p. 470: “1. Ha de comenzar el contrapunto con pausa de mínima, para que pueda el contrapuntante tomar tono oyendo el Canto Llano. Y advierto, que todos los demás contrapuntos de figuras menores han de empezar con pausa por la misma razón. 2. Al alzar el compás se puede dar cualquiera especie consonante, sea perfecta, o imperfecta [...]”.

⁸⁹ *Ibid.*, pp. 470-471: “1. Las semínimas sirven para hacer carreras, bajando, o subiendo seguidamente sin salto alguno. 2. Basta se den con ellas especies consonantes al dar, y al alzar el compás. 3. Para dar principio a las carreras descendentes, se ha de cuidar no cogerlas de salto, si al dar el compás, y procediendo la primera semínima de dicha carrera, de otra figura semejante, o de mínima antecedente con puntillo, u otra parte de figura, que equivalga por semínima. [Se puede] también principiar la carrera antecedente con mínima sincopa, con tal, que en medio de dicha mínima sincopa alce, o dé el compás. Las carreras ascendentes pueden empezar de cualquier manera, tanto al dar, como al alzar; pero con mínima no sincopa, porque esto desaira el contrapunto. 4. Todas las carreras, así ascendentes, como descendentes, han de finar al dar el compás. 5. Las semibreves en este contrapunto, sirven para siempre, que se haya de hacer ligadura, o cláusula [...] [pero] sólo puede haber ligadura de séptima”.

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 472-473: “[El sesquiáltera a seis] se cantan seis semínimas en cada punto de canto Llano, sobre el cual sólo se cantan cuatro en el compasillo: en el de sesquiáltera a nueve, se cantan nueve semínimas sobre cada punto de canto Llano, sobre el cual, en el ternario menor se cantan seis. En la sesquiáltera a seis, se guardan las reglas siguientes. 1. Forzosamente ha de haber tres semínimas consonas [*sic*]; y éstas han de ser la en que da el compás, la en que alza, y otra cualquiera: advirtiéndolo, que cuanto más hubiere buenas, tanto mejor será el contrapunto. 2. Cuando se ofrece el saltar, se ha de despedir de especie buena, y ha de ir a especie buena. 3. Entrase en este contrapunto, como en los demás, con pausa equivalente a una de las figuras que incluye. [...] En la sesquiáltera a nueve. 1. Ha de haber cuatro, o cinco semínimas buenas; y tanto será mejor, cuanto más fueren las buenas. 2. Entran seis al dar, y tres al alzar; y se entra con pausa, como en el antecedente. [...] la sesquiáltera a seis puede ser doble, y entonces se llama a doce; la cual no se distingue de la que llamamos a seis en otro, que en usar de otras figuras de doblado menos valor que las semínimas, que son las corcheas, de las cuales en esta especie de contrapunto se ponen 12 en un compás, así como en el de a seis entraban seis semínimas”.

Además de las especies anteriormente descritas, Tosca hace mención de otras con mayor grado de dificultad por lo que deben ser utilizadas sólo por músicos con acentuada facilidad en “echar” contrapuntos. El primero de éstos lo denomina *contrapunto sobre tiple* y consiste en que es la voz del tiple la que lleva el canto llano y el bajo realiza el contrapunto. Se pueden hacer sobre el tiple las mismas diferencias de contrapuntos utilizados para el bajo basándose en las mismas reglas, sólo considerando “que la quinta se ha de dar cuando sube el contrapunto, y baja el canto llano; y la octava al contrario, cuando sube el canto llano, y baja el contrapunto”⁹¹. El segundo se refiere a hacer contrapunto sobre canto de órgano de la misma forma que se practica sobre canto llano el cual puede ser sobre tiple o bajo, sobre contralto o tenor, es decir, con las mismas reglas⁹².

El autor presta una atención especial a las disonancias, incluso considera que un músico demuestra su habilidad como tal, si compagina adecuadamente las disonancias con las consonancias, pasando de unas a otras con elegancia y sutileza. Existen dos formas de utilizar las disonancias: la primera, pasando por ellas con velocidad para que no se note su efecto duro y, la segunda, a través de ligadura. Sin embargo, la primera manera debe cuidar que no se produzcan las disonancias en el dar o alzar del compás; por lo demás, es posible practicarlas en cualquier parte⁹³, aunque en casos especiales es posible hacer una disonancia en el alzar del compás pero con la condición de que:

[...] se detenga en ella muy poco la voz, y la toque solamente como de paso para la especie buena, a quien inmediatamente viene con el mismo movimiento; y en semejantes casos no es la especie buena la que allí supone, como dicen los músicos, sino la consonante, a que luego pasa: admítase esto por la breve detención que hace la voz en la especie disonante, que no da lugar a que se perciba su mal efecto⁹⁴.

⁹¹ *Ibid.*, pp. 473-474.

⁹² *Ibid.*, p. 474.

⁹³ *Ibid.*, p. 475.

⁹⁴ *Ibid.*

De cualquier manera, Tosca nos deja claro que la voz que canta dos o más puntos por uno solo, no debe conducirse a la especie mala a través de salto ya que toda voz que salta debe mantener como principio que, tanto el punto que dejar como al que se dirige, deben estar en especies buenas.

La segunda forma de disonancia, la *ligadura*, es aquella que todavía en la actualidad la podríamos reconocer como tal, es decir, la simple síncope que concluye en disonancia para luego resolver en consonancia. En este sentido, Tosca precisa tres condiciones que la *ligadura* debe cumplir: prevención, síncope y salida.

La *Prevención* consiste en prevenir el puesto donde se ha de hacer la síncope, o ligadura, antes de hacerla. La *Síncope* consiste en la colocación de una figura semibreve, o mínima entre dos figuras, de suerte, que vengan al alzar el compás. La *Salida* consiste en salir, o transitar de la falsa, o especie disonante, a especie consonante imperfecta; y porque con este artificio se ata, o liga la disonancia con la consonancia, se llama *Ligadura*, con la cual queda la disonancia como ligada, e impedida, para que no cause el mal efecto, que por sí sola causaría; antes bien entretiene el sentido, haciéndole desear la consonancia que después percibe con más gusto, cuando sale de ella [...]⁹⁵.

Este tipo de explicación no es muy clara, sin embargo, de ella se deduce que la prevención es simplemente presentar con antelación la nota que será disonante de tal manera que primero produzca consonancias, sin embargo, Tosca también menciona que será posible hacer una prevención con nota disonante, siempre y cuando no se haga por movimiento de ambas voces sino sólo de una⁹⁶. La ligadura o propiamente la síncope, deberá hacer siempre disonancia o se considera impropio, situación que en los tratados de la actualidad ha cambiado ya que permiten sínkopas consonantes con tratamiento de disonantes⁹⁷. La salida o resolución de la nota ligada o retardada

⁹⁵ *Ibid.*, pp. 476-477.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ Como retardo superior, la quinta retardada por la sexta y, como retardo inferior, la sexta retardada por la quinta. Cf. CALÉS OTERO F.: *Tratado de Contrapunto...*, op. cit., pp. 52-53.

deberá observar que llegue a especie consonante imperfecta por grado conjunto descendente, y nunca por salto.

Ahora bien, las sínkopas son seis, a saber: segunda, cuarta, tritono, quinta remisa, séptima y novena. Estas sínkopas, según Tosca, tienen características específicas que las distinguen, las cuales presentamos, a manera de resumen, en el siguiente cuadro:

Cuadro 6. Prevención, salida y movimiento de voces de las especies en ligadura según Tosca Mascó

Especie	Forma de prevenir	Forma de salir	Movimiento entre voces en prevención
2. ^a , 4. ^a , 7. ^a	Consonante o disonante	Cualquier especie imperfecta	No
5. ^a remisa	[no se indica]	En tercera	Sí
Tritono y novena	Consonancia	[no se indica]	[no se indica]

FUENTE: TOSCA MASCO, T.: *Compendio matemático...*, op. cit., p. 478.

Asimismo, al salir o resolver una síncope, ésta deberá descansar en determinados intervalos específicos que ofrezcan mayor estabilidad sonora. Es conveniente aclarar que estos intervalos o especies se deben calcular con respecto al bajo armónico y la nota de salida:

Cuadro 7. Salida de especies en ligadura según Tosca Mascó

Especie en ligadura	Salida
2. ^a y 9. ^a	3. ^a mayor o menor, pasando de ésta a la 5. ^a u 8. ^a
4. ^a	3. ^a , pasando a la 5. ^a [algunas veces a la 6. ^a]
Tritono y semidiapente	3. ^a
7. ^a	6. ^a , pasando luego a la 8. ^a

FUENTE: TOSCA MASCO, T.: *Compendio matemático...*, op. cit., p. 478.

Cuando a dos voces, una de ellas realiza una ligadura o síncope, no hay otro choque sonoro más que el que se está produciendo con la otra voz, sin embargo, cuando estamos dentro de un complejo vocal de tres o más voces, esto supone una activa relación armónica entre cada una de las voces, así como entre éstas y la voz que en su caso realiza la síncope, de tal manera que será necesario determinar qué sonidos son los más apropiados para acompañar dichas síncopas. Tosca hace, pues, la siguiente relación especificando cuáles son las especies convenientes para cubrir las disonancias producto de la ligadura:

Para cubrir la *segunda*, tómese su proporción propia, que es 9 a 8. Pónganse estos números como así se ve:

12	Hállense los que tanto encima como debajo se siguen próximamente; pero que hagan intervalo cónsono con alguno de los disonantes, y se hallarán ser 10. 12. 6. De que infiero que cubrirse bien la segunda con cualquiera de los intervalos siguientes. 1.
10	Con una tercera mayor sobre la voz más baja, como lo indica 10. con 8. ó 5. con 4. y aunque esto son dos segundas juntas; pero ajustadas con la Preparación, Síncope, y Salida, hacen buen efecto. 2. Se cubre la segunda con la quinta sobre la voz baja, que es la razón de 12. a 8. 3. Con la misma quinta puesta debajo la voz alta, como lo señalan los números 9. a 6.
9	
8	
6	

La *cuarta*, consiste en la razón de 4. a 3. los números próximos a estos son 5. arriba, y 2. abajo, como aquí se ve:

5	De que se colige [deduce] cubrirse con una quinta puesta debajo la voz inferior, y también con una sexta mayor puesta sobre la misma voz inferior.
4	
3	
2	

El *tritono*, consiste en la razón de 45. a 32. cuyos números próximos son como aquí se ven:

54	Y porque entre 45. y 32. se halla el 36. y la razón de 45. a 36. es la misma de la tercera mayor, se podrá cubrir el Tritono con la tercera mayor, colocada bajo la voz superior. Sobre el 45. está el 54. y por que la razón de 54. a 45. esto es, de 6. a 5. es la tercera menor; se sigue, que las terceras pueden cubrir el Tritono, que juntas forman una quinta, que es la razón de 54. a 36.
45	
36	
32	

La *séptima menor*, consiste en la razón de 9. a 5. Puesto pues entre estos números el 6. tenemos

12	6. con 5. tercera menor; 9. con 6. quinta; y si añadimos a la parte de abajo una 4. es 5.
9	con 4. tercera mayor; y 6. a 4. quinta; y añadiendo 12. a la parte de arriba, tenemos el
6	12. con 9. cuarta; y así concluyo, que con las consonancias sobredichas se cubrirá la
5	séptima menor.
4	

La *séptima mayor*, consiste en la razón de 15. a 8. Entre estos términos caben los números 10 y 12. El 10. con el 8. es tercera mayor; 15. con 10. es quinta; con que con

20	la tercera mayor, y la quinta se puede disimular la séptima mayor. También el 12.
15	con el 8. en quinta; y el 15. con 12. es Tercera mayor, que son las mismas
12	consonancias con otra disposición; pero en la práctica usa pocas veces de la séptima
10	mayor.
8	

12	La <i>sexta menor</i> , es de 8. a 5. entre estos números se halla el 6. que con el 5. hace
10	tercera menor y 8. con 6. cuarta. También si debajo del 5. ponemos 4. será la razón
8	de 5. 4. tercera mayor. También poniendo 10. sobre el 5. poniendo 10. sobre
6	el 8. será la razón de 10. a 8. otra vez Tercera mayor; y si ponemos el 12. será a 8.
5	Quinta; y con estas consonancias se hará más agradable la sexta menor.
4	

La *sexta mayor*, consiste en la razón de 5. a 3. Póngase pues en medio el 4. y será la razón de 4 a 3. Cuarta; y la de 5. a 4. Tercera mayor, que es lo mismo que la Cuarta cubierta, como antes dije. También si ponemos debajo un 2. tendremos a 3. a 2. Quinta; 4. a 3. Cuarta; y 4. a 2. Tercera mayor; y 5. a 2. Décima, que todas son buenas posturas. Con los números de encima se hallarán otros intervalos aptos para lo mismo⁹⁸.

10
8
6
5
4
3
2

⁹⁸ TOSCA MASCÓ, T.: *Compendio Matemático...*, op. cit., pp. 479-481.

Las expresiones numéricas que utiliza Tosca para encontrar los intervalos acompañantes a las especies ligadas, las cuales representamos en el mismo formato utilizado por el autor, no son otra cosa que los armónicos naturales y la relación entre ellos⁹⁹.

Para finalizar, el autor hace algunas aclaraciones con relación a las características que deben llevar los *conciertos*, especificando que son simplemente “concursos de más de dos voces [...] sobre un Canto Llano [hasta cinco o más voces], sobre bajo [o tiple]”¹⁰⁰, sin embargo, las principales siempre serán cuatro. De ahí concluye diciendo que la composición “es una artificiosa colocación de diferentes voces, con variedad de consonancias y disonancias, sin que sea menester lleve alguna de ellas el Canto Llano”¹⁰¹. Recomienda, asimismo, llevar siempre una relación coherente entre texto literario y música. Por último, resalta que “es la composición a que se encamina todo lo que hemos dicho del contrapunto, por ser éste el principio, y origen de la composición”¹⁰².

1.5 Pedro de Ulloa y las matemáticas que suenan

Ulloa es otro caso dentro de la teoría musical española en que las matemáticas y la física constituyen una influencia determinante en su obra, pero, además, sin restar importancia a la creatividad y sentido espontáneo que debe mantener la composición como disciplina artística al igual que el discurso literario. Esta relación entre el discurso musical y el literario es vista por Ulloa como algo importante porque considera que con esta analogía se comprende mejor la estructura y sintaxis de la línea melódica, y en general de la obra.

Como tratadista escribió *Música Universal o Principios Universales de la Música*, aquí donde presenta la música comenzando con definiciones elementales o

⁹⁹ Para ampliar el conocimiento sobre los armónicos naturales y su aplicación véase OLAZABAL, Tirso de: *Acústica Musical y Organología*. Buenos Aires, Ricordi, 1954, p. 59.

¹⁰⁰ TOSCA MASCÓ, T.: *Compendio Matemático...*, op. cit., p. 482.

¹⁰¹ *Ibid.*, pp. 482-483.

¹⁰² *Ibid.*, pp. 483-484.

básicas hasta elementos más complejos como el estudio de intervalos –consonantes y disonantes-, cantollano, contrapunto, fuga y canon. Es de notar que su discurso está fundamentado en la ciencia matemática, de tal manera que, al hablar de las consonancias y disonancias, nos remite siempre a las relaciones numéricas que representan los intervalos.



Il. 17. Cubierta del tratado *Musica Universal...*, de Pedro de Ulloa. 1717.

[B.N.E., sig.: M/1805 y 1818. Dimensiones: 17,5 cm de ancho por 23,7 cm de largo].

La consonancia la subdivide en acorde¹⁰³ y dicorde¹⁰⁴. Dentro de las admitidas como acorde están las consonancias de 8.^a y 5.^a justas, y la 6.^a y 3.^a, mayores o menores. La consonancia acorde la divide el autor en perfecta e imperfecta, siendo perfecta la 8.^a y 5.^a porque éstas son justas, e imperfectas la 6.^a y 3.^a porque pueden ser mayores o menores. Las consideradas dentro de la categoría de dicorde, serán, pues, la 2.^a, 4.^a redundante o tritono, la 5.^a diminuta, la 7.^a y la 4.^a justa.

¹⁰³ Para Ulloa el acorde es la consonancia que resulta de sonidos cuyas vibraciones se conmensuran rápidamente, siendo grata, suave y apacible al oído. Véase ULLOA, Pedro: *Música Universal o Principios Universales de la Música*. Madrid, Imprenta de Música por Bernardo Peralta, 1717, p. 48.

¹⁰⁴ Para Ulloa el dicorde es la consonancia que resulta de sonidos cuyas vibraciones tarde o nunca se conmensuran, siendo ingrata, áspera y desapacible al oído. Véase ULLOA, Pedro: *Ibid*.

De aquí mismo desprende Ulloa las mismas características descritas, pero ahora, por añadidura, atribuidas a los intervalos compuestos¹⁰⁵.

Como vemos, la valoración de los intervalos considerada por Ulloa no discrepa de la que actualmente utilizamos en contrapunto, salvo, evidentemente algunos términos que han sufrido cambios en su concepción semántica.

Ahora bien, estas clasificaciones que hemos hecho de los intervalos se pueden dar a dos o más voces, resultando así los llamados “conciertos” que a su vez pueden ser de forma simple o compuesta. La simple es cuando, por la mayor parte, a cada sonido de la voz grave corresponde un sonido de la voz o voces agudas, siendo por tanto el mismo tipo de figuras las que se contraponen¹⁰⁶. La compuesta será cuando, por la mayor parte a cada sonido de la voz grave corresponde más de un sonido en la otra u otras voces, siendo por tanto figuras desiguales¹⁰⁷. Es importante notar que en este tratado se hacen distinciones dentro de la composición que incluyen términos que después cobrarán un significado preponderante. Estas distinciones a las que nos referimos son: “contrapunto llano” y, sobre todo, “contrapunto florido”. El “contrapunto llano” es aquel que utiliza la forma simple arriba mencionada, es decir, nota contra nota, y el “contrapunto florido” la forma compuesta. Ulloa nos aclara que se utiliza la palabra “contrapunto” porque los antiguos en lugar de las figuras de música, escribían con puntos las consonancias de sus piezas¹⁰⁸.

De los movimientos de las voces nos dice:

En las voces que constituyen el contrapunto o concierto, v.g. en dos, se consideran varias especies de movimiento. Porque lo I.º: puede ser *Recto*, *Oblicuo* y *Contrario*. Movimiento

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 50: “Lo dicho se entiende comúnmente, no solo de los intervalos simples, o incluidos dentro de la octava, sino también de los compuestos, dicompuestos, tricompuestos etc. cuyo conocimiento es fácil, añadiendo 7 al número con que se expresa la consonancia de que se habla, porque la suma dará el nombre de ella, sobre una u dos octavas etc. [...] si a 3 se añaden 7, la suma 10 es decena o tercera compuesta, esto es tercera sobre octava [...]. La razón de ser los mismos harmónicamente estos intervalos, es, porque así en orden al juicio, como en orden al sentido del oído, no tienen diversidad de los simples, por sonar de la misma fuente la 5.^a v.g. que la 12.^a ó 19.^a etc.”.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 53.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 54.

recto, cuando las notas positivas de una de las voces proceden en su escala, sin mudar la cuerda del sistema. Movimiento *Oblicuo*, cuando estas notas de las dos voces suben o bajan en sus escalas por aquellas cuerdas. Movimiento *contrario*, cuando las que tiene una voz en su escala suben y las que tiene la otra en la suya, baja. Lo II.º: cualesquiera de éstos puede ser o por grados *inmediatos* o por grados *separados*. Movimiento *recto por grados inmediatos* cuando manteniéndose una voz en la misma cuerda, la otra sube o baja *gradatim* [*gradatín*]. Movimientos *recto por grados separados*, cuando manteniéndose una voz en la misma cuerda, la otra sube o baja por saltos. Movimiento *Oblicuo por grados inmediatos*, cuando las dos voces suben, o bajan *gradatim*. Movimiento *Oblicuo por grados separados*, cuando las dos voces suben o bajan por saltos. Movimiento *contrario por grados inmediatos* cuando del movimiento contrario de las voces se hace un *gradatim*. Movimiento *contrario por grados separados* cuando el movimiento contrario de las voces se hace por saltos¹⁰⁹.

Vemos que la interpretación del tipo de movimiento que pueden producir las voces no corresponde del todo a la que estamos acostumbrados ya que, por ejemplo, nosotros llamamos movimiento *oblicuo* cuando unas de las voces permanece en la misma cuerda y la otra sube o baja. Sin embargo, es por todos sabido, la inmensa transformación que han sufrido a través de la historia los términos musicales.

El tratado nos deja asimismo otras reglas que están directamente relacionadas con la utilización de quintas y octavas sucesivas como de terceras y sextas. De las quintas y octavas sucesivas nos prohíbe su práctica, expresándolo de la siguiente manera:

[...] Nunca se han de dar dos consonancias acordes perfectas de la misma especie, inmediatamente, ni con el bajo, ni unas voces con otras; si hay más que dos¹¹⁰.

Es claro que dicha regla no prohíbe la sucesión de octavas o quintas, cuando no hay movimiento, esto es, cuando al producirse en una misma cuerda no salen de ella.

Pasando a la utilización de terceras o sextas, encontramos una apreciación diferente a la que podríamos suponer. En este sentido, se da la libertad de utilizarlas

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.*

según el gusto del compositor, ya sean de la misma o de diferente especie, aunque se da una cierta preferencia a las terceras inmediatas cuando una es mayor y la otra menor¹¹¹. Lo mismo dice de las sextas, pero agrega:

[...] Debe notarse que, de la sexta sólo se puede pasar a la octava, de uno de dos modos. Lo I.º: bajando la voz grave y subiendo la aguda. Lo II.º: [quedándose quieta] la voz aguda en aquel punto, y bajando la grave de la sexta a la octava. Con que concertando en sexta, si la voz grave se mantiene en la misma cuerda, no puede la aguda subir una 3.ª pero si la aguda se mantiene en la misma cuerda, la grave puede bajarla. Esto no se entiende con las voces agudas entre sí, ni aun con el bajo, cuando el concierto fuere a seis o siete voces¹¹².

A continuación se describen algunas normas que regulan el manejo de las consonancias perfectas cuando dado el sonido de la voz grave se forma el contrapunto llano sobre dúo, aclarando Ulloa que todos los españoles indefectiblemente observan este modo de dar los acordes perfectos¹¹³.

Ulloa detalla particularmente las circunstancias en las que se considera más apropiado el movimiento armónico de las voces. Además, introduce un sistema numérico para expresar dichos movimientos en el cual se utiliza tanto el numeral romano como arábigo, sin embargo, la interpretación de estas cifras deberá ser como él mismo señala:

Los [números] romanos denotan siempre la consonancia, en que antecedentemente concertaba la voz aguda, en algunas de las partes principales del Compás con la Voz grave. Los [números] arábigos, a la que, subiendo o bajando la Voz grave, puede pasar la Voz aguda, si se mueve, o sea subiendo, o sea bajando, según la colocación de estos números¹¹⁴.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 55.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ *Ibid.*, p. 56: “La octava se da bajando el bajo, y subiendo la voz aguda; pero la quinta [al] contrario, subiendo el bajo, y bajando la voz aguda”.

¹¹⁴ *Ibid.*

Cuadro 8. Movimientos permitidos de la voz grave al subir o bajar según Pedro de Ulloa¹¹⁵

Subiendo					Bajando				
Semitono	Tono	Tercera	Cuarta	Quinta	Semitono	Tono	Tercera	Cuarta	Quinta
3	3	3	6	6	3,6	3,6	6	6	6
VIII	VIII	VIII	VIII	VIII	VIII	VIII	VIII	VIII	VIII
6,5,3	6,5,3.	5,3	3	3	6	6	6	3	3
6	6	6	6	3,6	8,3	8,3	3	3,6	6
VI	VI	VI	VI	VI	VI	VI	VI	VI	VI
3	3	3	6	6,5	3,6	3,6	6	6	6
6	6	6	3,6	3	8,3	8,3	8,3	3	3,6
V	V	V	V	V	V	V	V	V	V
3	3	6	6	6	3	3	3,6	6	6
3,6	3,6	3	3	3	8,6	8,6	8,6	8,3	8,3
III	III	III	III	III	III	III	III	III	III
6,5	6,5	6,5	6,5,3	5,3	3	3	3	3	3,6

FUENTE: ULLOA, P.: *Música Universal...*, op. cit., p. 101.

Por ejemplo, cuando el bajo sube un tono, si antes, al alzar del compás, concertaba con él la voz aguda en VIII.^a puede al dar del compás siguiente subir a concertar en 3.^a o puede bajar a concertar en sexta, en quinta o en tercera. Del mismo modo, cuando el bajo baja un tono, si antes concertaba con él la voz aguda en III.^a, pude subir ésta a concertar con él en octava o en sexta, o bajar a concertar con él en tercera. Ahora bien, si consideramos, dado el sonido de la voz aguda, formar el contrapunto llano a dúo, tendremos el siguiente cuadro, cuya interpretación se hará conforme a los mismos parámetros del anterior:

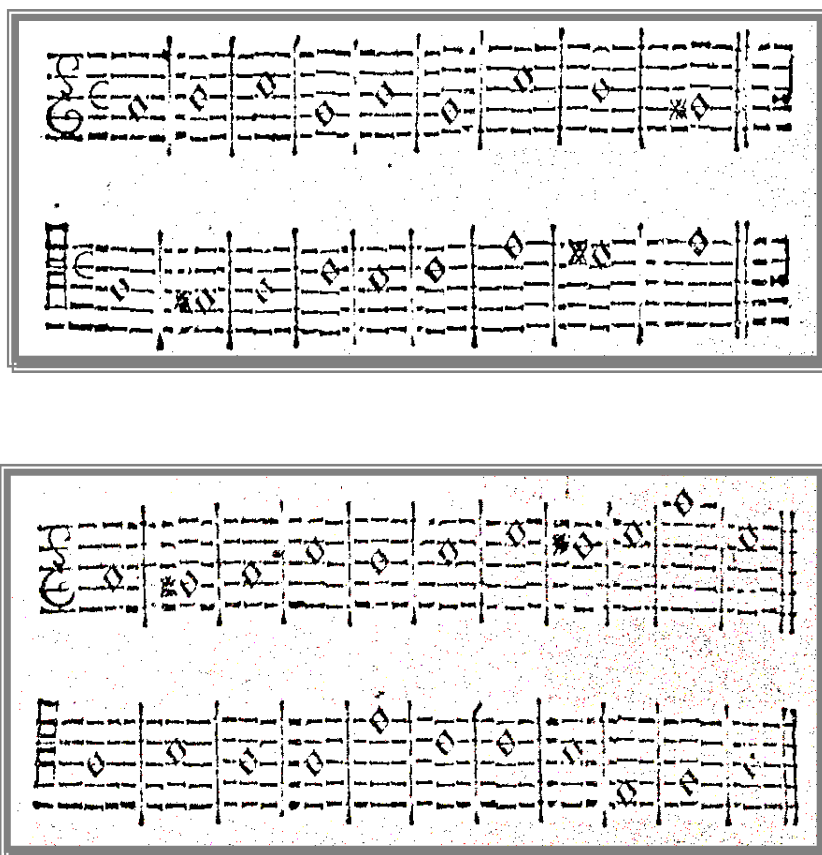
¹¹⁵ *Ibid.*, p. 101.

Cuadro 9. Movimientos permitidos de la voz aguda al subir o bajar según Pedro de Ulloa

Subiendo					Bajando				
Semitono	Tono	Tercera	Cuarta	Quinta	Semitono	Tono	Tercera	Cuarta	Quinta
6	6	6	3	3	5,6,3	5,6,3	3,5	3	3
VIII	VIII	VIII	VIII	VIII	VIII	VIII	VIII	VIII	VIII
6,3	6,3.	6	6	6	3	3	3	6	6
3,6	3,6	6	6	6	3	3	3	6	5,6
VI	VI	VI	VI	VI	VI	VI	VI	VI	VI
8,3	8,3	3	3,6	6	6	6	6	6	3,6
3	3	3,6	6	6	3	3	6	6	6
V	V	V	V	V	V	V	V	V	V
8,3	8,3	8,3	3	3,6	6	6	6	3,6	3
3	3	3	3	3,6	5,6	5,6	5,6	5,3,6	5,3
III	III	III	III	III	III	III	III	III	III
8,6	8,6	8,6	8,3	8,3	3,6	3,6	3	3	3

FUENTE: ULLOA, P.: *Música Universal...*, op. cit., p. 103.

Después de esto, el autor plantea la posibilidad de hacer imitaciones a dos voces, ya sea en la misma cuerda o unísono, a la quinta inferior o cuarta superior. Se aclara que para este tipo de práctica las voces sean las mismas así como las partes del compás y las figuras. Es importante señalar que el antecedente o propuesta no se presenta solo, sino acompañado con las consonancias que libremente se decidan, y cuando la otra voz imita o hace el respectivo consecuente o respuesta, también va acompañado de un contrapunto libre, es decir, de consonancias escogidas de forma libre.



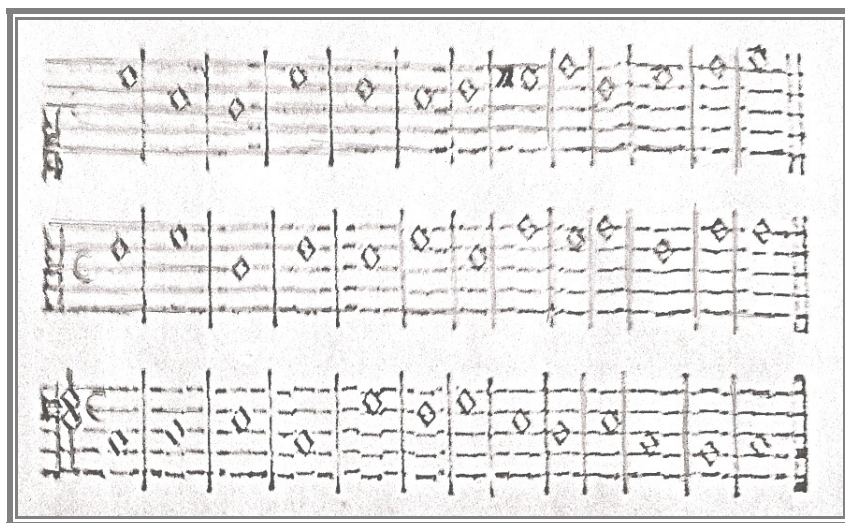
Ej. 7. Ulloa, Pedro.: Ejemplo de contrapunto a duo sobre canto llano. (En Ulloa, P.: *Música Universal...*, 1717, pp. 59-60).

Pasamos ahora a las normas para la realización de contrapuntos a tres partes o voces, hasta seis o más. En principio, Ulloa menciona las características que se deben cuidar en este tipo de contrapuntos. Observemos, pues, cuáles son las normas o indicaciones para el contrapunto a tres, denominando éste con el título: *Dado el sonido de la voz grave, formar el contrapunto a tres*. Dice:

[...] Para la composición a tres, fuera de lo que se observa a dúo, se añade, que al dar, y al alzar del compás, ha de estar una voz en consonancia acorde perfecta con el bajo, y otra en consonancia acorde imperfecta con el mismo. En este concierto se puede suplir por la 5.^a la 6.^a aunque imperfecta; fin que de aquí se infiera, que la 3.^a pueda suplir por la 8.^a Porque

distando menos la 6.^a de la 5.^a que la 3.^a de la 8.^a fin que legítimamente se infiera, que la 3.^a pueda suplir por la 8.^a se puede admitir, que la 6.^a supla por la 5.^a¹¹⁶.

Analizando el texto anterior, así como sus ejemplos musicales¹¹⁷, concluimos que el bajo sólo puede realizar, con cualquiera de las voces superiores, una consonancia armónica de 3.^a, 5.^a, 6.^a u 8.^a, observando asimismo que, tanto las octavas como las quintas, son abordadas por movimientos contrarios. Entre las voces superiores se pueden dar estas mismas consonancias armónicas y, además, la disonancia de 4.^a. Ahora bien, la manera de abordar una quinta puede ser por movimiento contrario o en la misma dirección pero procediendo la voz superior por grado conjunto. Todas estas normas son realmente semejantes o iguales a las utilizadas todavía en los tratados del siglo XX.



Ej. 8. Ulloa, Pedro.: Ejemplo de contrapunto a tres partes. (En Ulloa, P.: *Música Universal...*, 1717, p. 66).

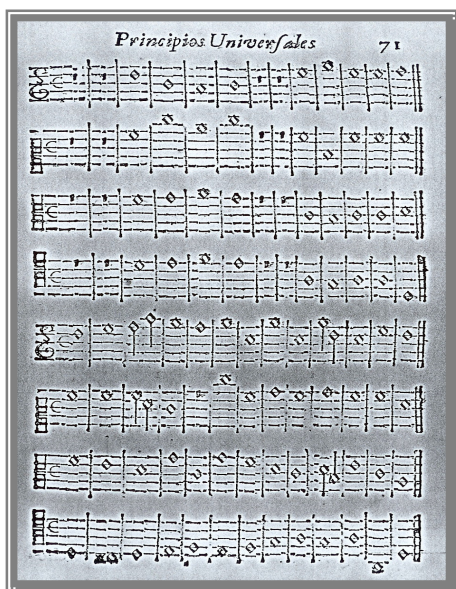
¹¹⁶ *Ibid.*, p. 65.

¹¹⁷ Véase ejemplo a tres voces en ULLOA, P.: *Op. cit.*, p. 66.

La composición a cuatro voces se diferencia de la de a tres, y así lo dice Ulloa, sólo en que al dar y al alzar del compás se ha de dar otra consonancia acorde perfecta, por ejemplo, si a tres se dio 8.^a y 3.^a, se ha de poner la otra voz en 5.^a¹¹⁸.

En la composición a cinco, seis o siete voces, es evidente la necesidad de duplicar alguna o algunas de las voces y, como consecuencia, puede haber dos tiples, dos tenores, etc. “La elección de los sonidos de estas voces debe hacerse con su cuenta, y razón, tomando, por su orden, las voces, que van cantando mejor”¹¹⁹.

De la composición a ocho voces, el autor nos dice que no es otra cosa que dos conciertos a cuatro, sin embargo, para una mejor funcionalidad del complejo sonoro se debe buscar la constante práctica de los movimientos contrarios: por ejemplo, si el bajo del primer conjunto sube, el otro que baje. Además señala, como sugerencia estética, la conveniencia de alternar la entrada de cada concierto o grupo de cuatro voces, esto es, reservar para el final, o algún momento específico, la simultaneidad sonora de las ocho voces, según el gusto y necesidades del compositor.



II. 18. Ulloa, Pedro.: Ejemplo de contrapunto a ocho voces. (En Ulloa, P.: *Música Universal...*, 1717, p. 71).

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 69.

Termina Ulloa con una exposición general del contrapunto florido, pero vemos que se refiere con este término a la utilización de cuatro notas contra una, a lo que hoy llamaríamos tercera especie binaria. En ella nos dice que puede ser de dos maneras. La primera, cuando las cuatro notas producen consonancias de 3.^a, 6.^a, 5.^a u 8.^a, es decir, sin notas *falsas*; la segunda, cuando sí es posible introducirlas pero sólo bajo el siguiente esquema:

Si la voz, que camina por grados inmediatos, camina sólo con dos notas, la primera precisamente ha de formar, o ser, consonancia acorde; y la segunda puede ser dicorde, si es menor, que la primera. Si camina por cuarta: la segunda y la cuarta pueden ser dicordes¹²⁰.

Para la aplicación del tipo de intervalo armónico que es posible utilizar en cada caso, Ulloa los representa a través de esquemas numéricos que denomina *logaritmos armónicos*. Estas cifras numéricas las utiliza para representar los intervalos posibles, tanto en una composición a dos voces como a cuatro.

Cuadro 10. Logaritmos armónicos aplicados a composiciones a tres voces sin falsas según Pedro de Ulloa

Logaritmos Opción 1	Logaritmos Opción 2	Logaritmos Opción 3	Logaritmos Opción 4	Logaritmos Opción 5
3835	5383	3535	5383	3535
8353	3636	5363	35?8	8353
I	I	I	I	I

FUENTE: ULLOA, P.: *Música Universal...*, op. cit., p. 73.

Cuadro 11. Logaritmos armónicos aplicados a composiciones a cuatro voces sin falsas según Pedro de Ulloa

Logaritmos Opción 1	Logaritmos Opción 2	Logaritmos Opción 3	Logaritmos Opción 4	Logaritmos Opción 5	Logaritmos Opción 6	Logaritmos Opción 7
3835	5385	5383	5358	6535	8565	8358
8535	5363	3538	3583	8353	3833	3583
5388	8838	8855	8835	3888	5388	5835
I	I	I	I	I	I	I

FUENTE: ULLOA, P.: *Música Universal...*, op. cit., p. 74.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 74.

Por otro lado, si lo que deseamos es que la voz grave sea la que dé las consonancias, sin que la aguda se mueva por un compás, podremos utilizar cualquiera de los siguientes *logaritmos armónicos*:

Cuadro 12. Logaritmos armónicos aplicados a la voz grave para uso de consonancias según Pedro de Ulloa

Logaritmos Opción 1	Logaritmos Opción 2	Logaritmos Opción 3	Logaritmos Opción 4	Logaritmos Opción 5	Logaritmos Opción 6	Logaritmos Opción 7
I 3853	I 3585	I 5383	I 5353	I 6535	I 8353	I 8356

FUENTE: ULLOA, P.: *Música Universal...*, op. cit., p. 74.

Este tipo de esquema numérico es utilizado de la misma manera para representar la ubicación de consonancias o disonancias en el florido, es decir, con *falsas*, veamos el siguiente cuadro:

Cuadro 13. Logaritmos armónicos aplicados en el contrapunto florido según Pedro de Ulloa

Logaritmos Opción 1	Logaritmos Opción 2	Logaritmos Opción 3	Logaritmos Opción 4	Logaritmos Opción 5
8765 I	8234 I	5432 I	3287 I	3456 I

FUENTE: ULLOA, P.: *Música Universal...*, op. cit., p. 75.

Es claro que las normas para la utilización de las disonancias varían de acuerdo a la ubicación de éstas en los respectivos pulsos del compás. Pero, ¿qué reglas hay para utilizar las disonancias en el pulso principal del compás o parte de éste? El tratado de Ulloa lo especifica con el concepto conocido como *dar mala por buena*¹²¹ y, además, el uso de *ligaduras*¹²². Sin embargo, es importante tener cuidado de no practicar *dar mala por buena* en el mismo principio del *dar* del compás. Ahora bien, si hablamos de ligadura, que es la forma de introducir las *falsas* en la parte principal del compás que por sus características atenúa la aspereza sonora, Ulloa nos dice que deben presentar los siguientes tres momentos: prevención, comisión, y

¹²¹ *Ibid.*, p. 77: “Poniendo la *dicorde* en el lugar, en que debía estar la *Acorde*, v. g. Al *alzar*; y en el siguiente, en que podía estar la *Dicorde*, poner la *Acorde*: esto se llama, *Dar mala por buena*”.

¹²² *Ibid.*: “[La ligadura] es estar una voz, con especiales condiciones, en consonancia *dicorde* con el bajo, en el dar, o en el alzar del compás” Véase ULLOA, P.: *Ibid.*

excusa o disculpa¹²³. Evidentemente, nos habla el autor de tensiones y distensiones sonoras que, pudiendo presentarse las primeras en tiempo fuerte de compás, deberán buscar su resolución a sonoridades más estables en la parte débil. Si bien es cierto que existen diversas posibilidades de casos de ligadura, sin embargo, creemos conveniente resaltar sólo que la técnica para el uso de las disonancias se ajusta en buscar la estabilidad sonora a través del paso de disonancia a consonancia¹²⁴. Además, podemos agregar que cuando estas ligaduras se generan en un contexto vocal a más de dos voces, es decir en forma de *concierto* como diría Nassarre¹²⁵, se debe cuidar la relación interválica entre las voces superiores y la que produce la ligadura. La función de esto es cubrir la voz de la ligadura, acompañándola, y así disimular el momento de tensión por el que pasa¹²⁶.

¹²³ *Ibid.*, pp. 78-79: “La *prevención*, es ir, o mantenerse una voz en aquel mismo *signo*, en que al *dar*, o al *alzar* del compás se ha de cometer la *falsa*. La *comisión* es el mismo hallarse esa voz, por lo menos, de ordinario, en ese tiempo, en consonancia *dicorde* con el bajo, a que se refiere. La *excusa* o *disculpa* es bajar esa voz, por lo menos, de ordinario, al *grado*, o *signo* inmediato, a consonancia *acorde* proporcionada, que excusa la consonancia *dicorde* cometida, muévase, o no se mueva la voz *grave*. En este sentido se ata o se liga la consonancia *dicorde* con la *acorde*”.

¹²⁴ *Ibid.*, pp. 79-80: “Todas las consonancias *dicordes*, así simples, como compuestas pueden sujetarse a este Artificio [de la ligadura], aunque no de la misma suerte todas en orden a el modo de la *Prevención* y *Excusa*. Lo I.º La *Prevención* para la ligadura de 2.ª, 4.ª y 7.ª puede ser en especie *acorde*, u *dicorde*: aunque ninguna de ellas se hará con movimiento de ambas voces; pero si la de 5.ª diminuta La de *tritono*, y la de 9.ª no se hará en *dicorde*. Pero se advierte, que cuando se permite, que alguna *Prevención* sea en *dicorde*, se entiende, con tal que esa voz suba, o baje *gradatim*, sin saltar por caso alguno. Lo II.º Por lo que toca a la excusa, siempre ha de ser saliendo, como se ha dicho, per a *acorde imperfecta*. Permítese sólo, ser la disculpa en perfecta, cuando esta sirve de *Prevención* para volver a ligar; pero aun entonces es con la obligación, de que si se excusaren dos, o más ligaduras, la última excusa sea siempre en *imperfecta*. De esto la razón puede ser, por no pasar de el extremo de las *dicordes* a el de las *acordes* perfectas, sin pasar por el medio que hay entre lo *malo*, y lo *mejor*, que es lo bueno. De aquí nace lo I.º que la 2.ª ó 9.ª salgan bien a la 3.ª mayor, o menor, pasando de esta a la 5.ª u 8.ª Lo II.º que la 4.ª salga bien a la 3.ª pasando de esta a la 5.ª aunque tal vez puede salir a la 6.ª Lo IIIº que el *tritono*, y la 5.ª diminuta salgan bien a la 3.ª pero la ultima moviéndose precisamente el bajo. Lo IV.º que la 7.ª salga bien a la 6.ª pasando luego a la 8.ª. Nota: Si se reputa ser el bajo quien liga, se previene de la misma suerte antes de ligar, en aquel *signo*, en que ha de ser la comisión, y luego descende a el *signo* o *grado* inmediato”.

¹²⁵ Véase NASARRE, P.: *Escuela Música según la Práctica Moderna, Segunda parte*. Zaragoza, Herederos de Manuel Román, 1723, p. 141.

¹²⁶ “[Cuando hay más de dos voces] Sólo la ligadura de 7.ª no se puede disimular, o cubrir: porque la 8.ª que era quien parece pudiera, es la consonancia *acorde* menos sonora. Por eso, cuando hay tres voces, la 3.ª voz, de ordinario, se pone en 3.ª y si es conveniente, en 5.ª En la ligadura de 4.ª la III.ª voz ha de estar en 5.ª u en 6.ª En la de *tritono*, cuando liga el bajo, de las otras dos voces, una ha de estar con el en 2.ª y la otra en 4.ª redundante: y después, la que está en 4.ª sube a la 6.ª y la que está en 2.ª manteniéndose allí,

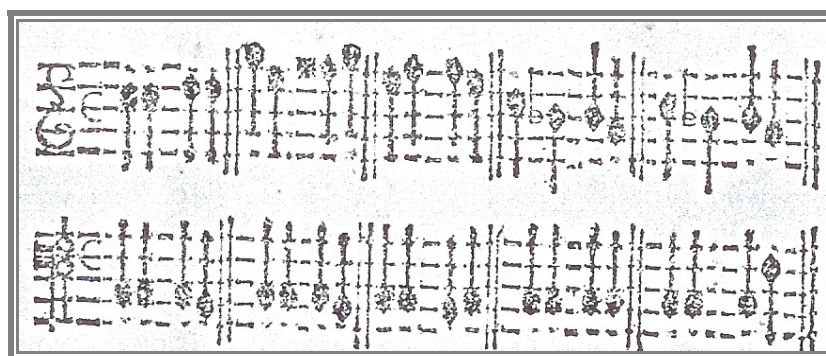
Veamos un ejemplo de ligaduras, representadas a manera de *logaritmos armónicos*:

Cuadro 14. Logaritmos aplicados en la composición de ligaduras según Pedro de Ulloa

Logaritmos	Logaritmos	Logaritmos	Logaritmos	Logaritmos
Opción 1	Opción 2	Opción 3	Opción 4 A	Opción 4 B
8 8 2 2	5 3 4 5	3 4 4 3	8 7 7 6	8 7 7 6
III 7	III 7	I	I	III 4

FUENTE: ULLOA, P.: *Música Universal...*, op. cit., p. 80.

El mismo ejemplo representado con notas en pentagrama:



Il. 19. Ulloa, Pedro.: Ejemplo de ligaduras. (En Ulloa, P.: *Música Universal...*, 1717, p. 80).

concierta en 3.^a Esto se entiende, aun cuando el bajo sale de la ligadura a sostenido. En la 5.^a *diminuta* la III.^a voz ha de estar en la 6.^a En la de 2.^a la III.^a voz ha de estar en 3.^a La 5.^a *justa* suele tratarse, como en ligadura cargando la otra voz en 6.^a En este caso ha de haber *Prevención*: y en él dicen unos, que sólo hay *ligadura* entre las voces superiores: porque con el bajo todas están en consonancias *acordes*. Otros dicen, que no hay *ligadura* entre estas voces, sino que esto pasa, por suponerse otro bajo, aunque no se expresa. Ello es constante, que se hace, sin que efectivamente se ponga otro bajo. Con esto es una introducción práctica, sólo tiene este caso el valor, que cada uno quiere darle; pero con el apoyo de haberlo practicado los primeros hombres reputados de todos por profesores muy inteligentes”. Véase ULLOA, P.: *Op. cit.*, pp. 80-81.

El tratado finaliza con la fuga e incluye algunos recursos contrapuntísticos como imitaciones cancrizantes y movimientos trocados. Aclaramos que estos últimos temas se exponen sin profundidad y de forma breve, sin embargo, contiene mucha información expuesta en forma de cuadros o tablas.

Aunque para Saldoni “es una obra rara, [...] cuya impresión deja mucho que desear”¹²⁷, tuvo gran acogida por sus contemporáneos así como por teóricos posteriores, como es el caso de Diego de Roxas y Montes que lo toma como punto de referencia en su obra *Prontuario armónico...*, 1760 (véase *infra* p. 198) o Francisco Valls en su *Mapa harmónico universal* que coincide con él en la manera en que debe ser formado el compositor (véase *infra* p.163).

1.6 Los tratadistas del canto llano, una larga transición

Durante el siglo XVIII existe una larga lista de tratadistas que en sus trabajos sólo incluían el tema del canto llano y, por supuesto, muchos otros también se referían al canto de órgano, figurado, etc. Sin embargo, este aparente vacío de la temática contrapuntística en concreto, en lugar de debilitarla, ocasionó un fortalecimiento técnico de la línea melódica que se ve reflejado en los tratados propiamente de Contrapunto o afines a éstos. Ahora bien, no olvidemos que algunos métodos que aparentemente no contenían polifonía, traían a su vez indicaciones para que el lector realizara por su cuenta la superposición de una línea con otra, ya fuese por arriba o por abajo, creando construcciones a dos o más voces. Este mecanismo lo utilizó, por ejemplo, el mismo Pedro de Ulloa en su *Música Universal*¹²⁸.

¹²⁷ SALDONI, Baltasar: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid, Centro de Documentación Musical, 1986, vol. IV, p. 350.

¹²⁸ “Combinando con cuidado la I.^a parte de la tabla puesta en la proporción 20. con la II.^a parte de la tabla de la proporción 21: y la II.^a parte de aquélla con la I.^a de ésta, se hallará un *promptuario* abundante de Conciertos a *Dúo*, considerablemente artificiosos”. Véase ULLOA Pedro: *Música Universal...*, *op. cit.*, p. 60.

1.6.1 Martín y Coll

Comenzamos pues con Martín y Coll (ca.1680- ca. 1734), discípulo de órgano del teórico Andrés Lorente, que aparte de su destacada trayectoria como organista en Alcalá de Henares y en Madrid en los inicios del siglo XVIII, escribió importantes tratados que tuvieron en su tiempo una recepción favorable, a pesar de que para Rafael Mitjana (1869-1921) “no hicieron avanzar nada ni la técnica ni las teorías estéticas del arte, pues no tenían por finalidad más que, en lo puramente práctico, cubrir las necesidades del campo religioso”¹²⁹.

Pues bien, el libro de Martín y Coll al que haremos referencia es el que lleva por título *Arte de canto llano y breve resumen de sus principales reglas para cantores y choro...*; fue pensado para principiantes de tal manera que al exponer los temas tiene cuidado de no incluir elementos que no se hayan explicado previamente, y siempre de menor a mayor grado de dificultad. El autor presenta una serie de razonamientos para comprender el uso de la mano musical y así iniciar el estudio del cantollano. Sus explicaciones son muy claras, de tal forma que nos parecen más convincentes que las de tratadistas anteriores.

Es evidente que sus ideas y conceptos tienen la influencia de preceptistas anteriores o contemporáneos a él, como Francisco de Montanos (ca. 1528- ca. 1492), Andrés Llorente (1624-1703), Pablo Nassarre (ca. 1655- ca. 1730) o Jorge de Guzmán, teórico del siglo XVII y principios del XVIII¹³⁰.

No contiene directamente el tema del Contrapunto, pero están presentes elementos que conforman sus normas, es decir, reglas que se refieren a la conducción

¹²⁹ Véase SANHUESA FONSECA, M.: “Martín y Coll, A”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999, vol. 7, p. 237.

¹³⁰ Véase MARTÍN Y COLL, A.: *Arte de Canto Llano y Breve Resumen de sus principales reglas para cantores y choro. Dividido en dos libros. En el primero se declara lo que pertenece a la Theorica; y en el segundo lo que se necesita para la práctica; y las entonaciones de los salmos con el Órgano; y añadido en esta segunda impresión con algunas advertencias, y el Arte de Canto de Órgano*. Madrid, Imprenta de Bernardo Peralta, 1719, p. 2. [La primera ed. fue en 1714, la segunda en 1719, siendo ésta la consultada en la B.N.E., sig.: M/ 2736 y 992, micro. 217. Hubo una tercera ed. en 1728].

de la línea y que son propias del cantollano. Estos elementos a los que nos referimos están sólo en ejemplos y es ahí donde se ve de manera general el uso de los intervalos melódicos, cláusulas o finales. Añadido a esto, existe un apartado que lleva por título *Dúo para que los principiantes se hagan cantar con otra voz...*¹³¹ Desgraciadamente, no presenta regla alguna para realizar estos contrapuntos. Se observan en el ejemplo del dúo algunas secuencias de imitación a distancia de un compás. Ahora bien, respecto al uso de los intervalos armónicos vemos que son los típicos autorizados en esa época dentro de la tratadística del contrapunto, que ya hemos comentado al analizar la obra de Pablo Nassarre¹³² (véase *supra* pp. 95.96, 101).

Asimismo, casi al finalizar la obra, se encuentra una composición a cuatro voces de Francisco Valls¹³³, con el título *Tota Pulchra, a Quatro*¹³⁴.

1.6.2 Joseph Salado

En este mismo camino de los preceptistas de cantollano, encontramos a Joseph Salado, quien publica en 1730 un pequeño libro de 15 páginas llamado *Defensa sobre unas especies de Canto Llano, que se dudaron en un papel impreso en esta ciudad de Sevilla*, el cual tiene como objetivo defender las ideas de su maestro Gregorio Santiso Bermúdez. En la portada de este libro se lee “Respuesta de D. Joseph Salado, Sevilla a 13 de marzo de 1730”, con una cruz, centrada en la parte superior y un pentagrama con notación en clave de fa en tercera línea. Sus dimensiones son de 14 cm de ancho por 20 cm de largo. No presenta empastado, sino una simple hoja del mismo material que las interiores.

Salado manifiesta en su escrito las controversias “sobre un intervalo desde *G sol re ut*, sostenido, al fa. blando de *F faut.* y un Diapente de sexto tono, que baja

¹³¹ *Ibid.*, p. 245.

¹³² Véase NASARRE, P.: *Fragmentos Músicos...*, Madrid, Imprenta Real de Música, 1700.

¹³³ Sobre Francisco Valls, véase *infra* p. 165.

¹³⁴ MARTÍN Y COLL, A.: *Op. cit.*, p. 302.

desde *C fol faut.* agudo, hasta *F faut* grave: diciendo *fa. fa. la. Sol. Fa.* [...]”¹³⁵ según consta en un documento firmado por su maestro D. Gregorio Santisso Bermúdez, el 21 de octubre del año de 1728. Todo esto, en sí, se refiere a la postura contraria de la estructura del modo V y al bemol como parte de ésta. En apoyo a sus ideas, cita a diversos teóricos importantes como Cerone, Plutarco, Zarlino, Boecio, Guido d’Arezzo y Bermudo, entre otros.

1.6.3 Luis Cirilo González

En contraposición a las teorías de Salado que apoyaban a su maestro Santisso Bermúdez, encontramos al teórico español Luis Cirilo González, quien presenta en 1731 un folleto de 30 páginas titulado *Restáurese la propiedad de B. mol, desterrada por D. Gregorio Santisso, maestro de canto, y seises de la santa iglesia metropolitana de la ciudad de Sevilla*. El folleto tiene un formato de 15 cm de ancho por 20 cm de largo con una cubierta del mismo papel que las hojas interiores. En él encontramos una serie de argumentos para restaurar la propiedad del bemol que había desterrado Don Gregorio Santisso. Después de algunas hojas que dan licencia a la publicación de la obra y en las cuales también se manifiesta repudio por el mencionado destierro¹³⁶, se da paso al discurso propio del autor.

¹³⁵ SALADO, Joseph: *Defensa sobre unas especies de Canto Llano, que se dudaron en un papel impreso en esta ciudad de Sevilla, el año de 1728*. Sevilla, 1730, p. 1. (fondos de la B.N.E., sig.: M/3878/14).

¹³⁶ “El asunto de este papel es dar a la propiedad B. Mol en el Género Diatónico lo que es suyo, y lo que con tan antigua presión, así de antiguos Autores, como modernos, estaba poseyendo, por ser repugnante en el Canto Llano cantar bien sin dicha propiedad, especialmente en el quinto, y sexto tonos donde es forzosa, para evitar las disonancias al oído; pues aún los mismos, que quisieren cantar por *Natura*, y *B. quadrado*, es forzoso, que se valgan también de la dicha propiedad para evitar los tritonos, y quintas falsas, y también por los ascensos, y descensos que la canturía tiene; para que vayan ordenados son necesarios los *B. moles*, o sostenidos [...]. [Firmado por Don Felipe de Martín]”. Véase GONZÁLEZ, Luis Cirilo.: *Restáurese la propiedad de B.Mol, desterrada por Don Gregorio Santisso, Maestro de canto, y seises de la Santa Iglesia Metropolitana de la Ciudad de Sevilla*. Por Tomás Rodríguez Frias. Madrid, 1731, h. 3. (B.N.E., sig. M/3878/12).

González dice simplemente que en la música es necesaria la presencia de lo que llama metafóricamente duro, medio y blando. De tal manera que, si se evita o elimina alguna de estas cualidades, como el bemol, la música quedaría imperfecta¹³⁷. Después de razonar meticulosamente sus ideas, el autor demuestra, desde su perspectiva, que la verdad está de su lado y así termina su intervención.

Como vemos, las disputas intelectuales entre tratadistas se han dado siempre a través de la historia y sin lugar a dudas enriquecen la teoría musical.

1.6.4 Pedro Rabassa

Hemos querido introducir a voleo estos comentarios sobre los textos de Salado y González para no saltarnos la secuencia cronológica de los tratados que sirvieron de puente hacia la tratadística española del contrapunto, como es el caso de la *Guía para los principiantes que desean perfeccionarse en la composición...*, escrita entre 1724 y 1738 por Pedro Rabassa (1683-1767), la cual consultamos en su magnífica edición facsímil (1990), presentada por el Institut de Documentació i d'Investigació Musicològiques «Josep Ricart i Matas», encuadernada con pasta negra, e impresión a color, en sepia y rojo, como su original¹³⁸.

La introducción del facsímil, que transcribimos a continuación, arroja datos interesantes sobre Rabassa y su obra:

La Guía para los principiantes de Pere Rabassa (1683-1767) constituye, juntamente con el Mapa Harmónico de Francesc Valls (1671-1747), la fuente más importante para el conocimiento del barroco musical hispánico.

Su autor, Pere Rabassa, nació en Barcelona, donde fue bautizado el 21 de septiembre de 1683. Aunque su primera formación musical la recibió de manos de su tío Ramón Rabassa, su encauzamiento tuvo lugar en la escolanía de la catedral de Barcelona (posiblemente bajo

¹³⁷ GONZÁLEZ, Luis C.: *Op. cit.*, p. 3.

¹³⁸ Este ejemplar se localiza en la B.N.E., Sala Cervantes, sig.: 9/81663.

la tutela del maestro de capilla Joan Barter) y luego en la propia capilla de música de la citada catedral, bajo el maestrazgo de Francesc Valls, en la cual actuó de cantor [y] posteriormente de arpista. El 10 de marzo de 1713, Rabassa fue nombrado maestro de capilla de la catedral de Vic, en substitución de Jaume Subías; dicho nombramiento tuvo lugar después de unos excelentes informes sobre su persona y habilidades musicales y, asimismo, este nombramiento se realizó directamente, sin el habitual concurso-oposición. Un año más tarde, el 24 de mayo de 1714, Pere Rabassa fue nombrado maestro de capilla de la catedral metropolitana de Valencia, una de las plazas máspreciadas de toda España, tanto por su esplendor musical como por su dotación económica. Una gran cantidad de composiciones existentes tanto en la citada catedral como en el Real Colegio del Corpus Christi de la misma ciudad dan fe del intenso trabajo de este compositor en tierras valencianas. En 1728 obtuvo la plaza de maestro de capilla de la catedral de Sevilla, cargo que ocupó hasta su muerte, acaecida el 12 de diciembre de 1767.

Pere Rabassa, formado con dos de los principales maestros del barroco musical hispánico – Barter y sobre todo, Valls –, representa uno de los valores más significativos de cara a la modernización y dinamización del lenguaje musical del último barroco, como podemos observar tanto en su producción de música en romance, como en la obra litúrgica. Ello se debió, sin duda, al ejemplo de la última obra compositiva de Valls y, posiblemente, al impacto de la estancia del compositor napolitano Giuseppe Porsile (1680-1750) en Barcelona, donde entre 1707-1713 ocupó el cargo de maestro de la capilla real del archiduque Carlos, al frente de un conjunto de cantores e instrumentistas italianos.

La *Guía para los principiantes*, hoy día perteneciente al archivo de música del Real Colegio del Corpus Christi de Valencia, se conserva manuscrita en un libro de xvii + 516 folios, que miden 290 x 415 mm. Escrita por una sola mano –posiblemente, obra de un copista profesional–, con el texto y la música en tinta sepia y las rúbricas en rojo, su caja es irregular y, en algunas páginas, ni siquiera está recubierta por la tinta, de manera que se puede observar su primer diseño con un punzón blando de plomo. La encuadernación está realizada a base de tapas y lomo de cartón, recubiertas de pergamino. Las páginas se leen de izquierda a derecha, en sentido apaisado, y, por ello, su numeración empieza en el margen superior de la página izquierda. Ignoramos exactamente cuándo fue compuesta la obra, aunque, por una cita referente al maestro de la capilla real, José de Torres (véase p. 449), puede situarse entre 1724 y 1738. Empezada quizás en Valencia, su copia final fue realizada después de su muerte, posiblemente por alguno de sus discípulos. Durante mucho tiempo, el tratado de Pere Rabassa se dio por perdido en la guerra civil de 1936-1939 (la última edición

de Grove –1980– aún lo registra así). Realmente fue el canónigo Vicenç Ripollès (1867-1943) el que salvó el precioso manuscrito que hoy podemos ofrecer, en edición facsímil, a los estudiosos. En cuanto a sus contenidos, la *Guía para los principiantes* es un tratado de composición verdaderamente exhaustivo, que demuestra el excelente grado de conocimientos de su autor, que además lo puso de manifiesto en su importante y cuantiosa producción compositiva. Dividida en tres partes, la primera, dedicada a los *Contrapuntos*, comprende las páginas 1-308; la segunda, titulada *Tablas de Graduación de las Vozes*, [sic], las páginas 309-418, y la tercera y última, bajo el epígrafe *Todos los Tonos y Apuntaciones*, las páginas 419-516. Rabassa demuestra conocer todos los secretos del arte de la composición, tanto en el repertorio litúrgico como en el de romance, así como también el uso y función de los instrumentos de su época. Diversos compositores de la generación anterior a la suya aparecen citados en el manuscrito, frecuentemente con ejemplos sacados de sus obras: Patiño, Galán, Urbán de Vargas, Tello, Veana, Bailón, y Juan de Vado; de ellos, la mayor parte fueron maestros de capilla de Valencia. Entre los compositores anteriores (que él llama “antiguos”) cita a Aguilera de Heredia, Palestrina y Ginés Pérez. La cita de compositor más moderno (al que sin embargo tilda de “clásico”) corresponde a Isidro Escorihuela (véase la p. 450) También aduce testimonios de los teóricos, y se ciñe a Cerone, al padre Andrés Lorente, a Nasarre y a José de Torres, a los cuales supera en extensión y claridad. La actitud de Pere Rabassa hay que evaluarla de acuerdo con su pensamiento y con su graduación metodológica; en este aspecto, se nos muestra como un ejemplo de singular maestría. Cuando expone su opinión sobre la realidad coetánea, más allá del necesario rigor del método, Rabassa aparece como un artista comprometido con la realidad musical de su época. Ello resulta aún más evidente, tal como hemos dicho antes, en la contemplación del conjunto de su obra compositiva. El redescubrimiento de este manuscrito ha sido posible gracias a la labor de investigación del equipo de proyecto coordinado de la CAICYT PB 86-357-CO3 (*El villancico barroco español en el área mediterránea*), formado por el profesor Francesc Bonastre i Bertrán, catedrático de Musicología de la UAB e investigador principal, y por los investigadores responsables Antonio Martín Moreno, catedrático de Musicología de la Universidad de Granada, y Josep Climent i Barber, canónigo prefecto de Música de la catedral metropolitana de Valencia y director del conservatorio José Iturbi de la citada ciudad. Barcelona, 10 de diciembre de 1990. Frances Bonastre i Bertran [.] Antonio Martín Moreno [y] Josep Climent i Barber¹³⁹.

¹³⁹ Véase la introducción en RABASSA, Pere: *Guía para los principiantes que dessean [sic] perfeccionarse [sic] en la composicion [sic] de la Mussica [sic]*. Barcelona, Institut de Documentació i

La obra no exhibe propiamente un índice con sus respectivos números de página, sin embargo, es reconstruido por Francesc Bonastre i Bertrán, quien a fin de conseguir una mayor comprensión y claridad de su contenido ha escogido los títulos más genéricos que encabezaban las rúbricas específicas, según declara el propio profesor Bonastre en una nota introductoria.

El autor nos dice que escribió el libro, no tan sólo para evitar el ocio, sino pensando en todos aquellos que desearan aprender composición y después cantar alabanzas a Dios. Prácticamente, el libro está conformado con puros ejemplos musicales con algunas notas explicativas al margen. La primera parte lleva el título “De todas especies de contrapuntos” y aborda los temas de contrapuntos ordinarios y extraordinarios, sobre bajo y sobre tiple, de canto llano y lo mismo sobre canto de órgano; conciertos sobre bajo y sobre tiple de todas especies, con paso y sin paso y otros extraordinarios; conciertos sueltos con pasos forzados, y después llega a las fugas, sobre bajo y sobre tiple de canto llano y lo mismo sobre canto de órgano, con muchas otras de varios modos. Asimismo, incluye todo género de falsas dobles, sus salidas y del modo que se han de cubrir, con diferentes ejemplos, terceras, cuartas, etc., y concluye esta primera parte con el canon. En la segunda parte que denomina “De las Tablas de la graduación”, se estudian los temas de Tablas de graduación a cuatro voces y de la graduación a ocho voces, sin ligaduras y con ellas, sobre todos movimientos de bajos. Diversas cláusulas remisas y substenidas [*sic*]. Diferentes suposiciones de pasar mala por buena con algunos ejemplos de varios autores y otras dificultades. En la tercera parte, trata de las apuntaciones y demás circunstancias de los doce tonos, como antiguamente los practicaban; y las apuntaciones y demás circunstancias de los ocho tonos, de la forma que comúnmente se practican en su época; además la forma que se han de unir las voces con ministriles o violines y otros instrumentos.

d’Investigació Musicològiques “Josep Ricart i Matas”, 1990, xvij, 516 p.

Aunque indudablemente el tratado es muy completo y denso, si éste se utiliza sin la guía de un maestro, se pueden presentar dificultades importantes que limiten la comprensión cabal de la técnica. Veamos a través de su primer ejemplo el formato de este trabajo:

The image shows a page from a musical treatise, likely a contrapuntal exercise. The page is divided into two main sections: "Contra puntas Sobre Basso" and "de Canto Llano". The left section contains various rhythmic patterns labeled "Breves", "Semi breves", "Minima Comp", "Carr. a Comp", "Carr. a Comp Mayor", "Carr. a proporc. Mayor", "Sequi Altera", "Sequi Novena", "Sequi Docena", "Breves Sincopa", "Semi Breves Sincopa", "Minima Sincopa", "Sequi Octava", "Apropos. Mayor", "Carr. a proporc. Menor", and "Canto Llano". The right section is a single staff with a melodic line. The page is numbered "1" at the top left and "2" at the top right. There are handwritten notes in the right margin.

II. 20. Formato de método para el estudio de la composición de Pedro Rabassa. (En Rabassa, Pedro: *Guía para los principiantes...*, ca. 1724-38, ej. pp. 1-2).

Se observa en el ejemplo una clara tendencia al movimiento por grado conjunto ya sea en carreras ascendentes o descendentes con sus socorridas compensaciones de movimiento, es decir, los cambios de sentido después de un grupo de notas en la misma dirección, así como también los saltos igualmente compensados. También vemos que cuando en un compás un grupo de notas, en la misma dirección, pasa al siguiente compás, lo hace por grado conjunto, y no por salto, conservando así una mejor coherencia lineal. Por otro lado, la utilización de consonancias en los tiempos fuertes del compás y disonancias en los pulsos débiles, excepto en la realización de síncopas, son características generales que determinan el estilo contrapuntístico de Rabassa.

1.6.5 Bernardo Comes y Puig

En este orden cronológico de publicaciones surge el franciscano Bernardo Comes y Puig, un religioso que en 1739 publica en Barcelona su obra titulada *Fragmentos Músicos. Caudalosa Fuente Gregoriana, en el arte de canto llano, cuyos fundamentos, teórica, reglas, práctica y ejemplos, copiosamente se explican sobre los ocho tonos, con sus entradas, clausulaciones finales, y diversidad de seculorum, que en la Obra se manifiestan. Con la adición de las procesiones más solemnes, que en la Santa Iglesia se practican*¹⁴⁰, un tratado cuyas dimensiones son 15,5 cm ancho 19,9 cm de largo. Su objetivo es eminentemente pedagógico, por lo que al autor le preocupa explicar primeramente las especies que se hallan dentro del espacio de las ocho voces, es decir: unísono, semitonus, tonus, semiditonus, diapente, exacordio menor, exacordio mayor, heptacordio menor, heptacordio mayor, y diapasón; advirtiéndole, además, que las especies de salto, se pueden permitir, sin reparo alguno.

Todos estos intervalos o especies, que nombra el tratadista, son los que atribuyeron los antiguos músicos al canto gregoriano, aunque no todos son cantables, particularmente los de salto. El mismo tratadista añade:

Se experimenta, y es visible, en el canto Gregoriano, como en los Libros antiguos, se encuentra no dar de salto sexta alguna; menos de séptima; ni de octava, tampoco se encuentran: solamente se hallan saltos de terceras, cuartas, y quintas, y los demás saltos que encontraren serán falsificados, sea por los escritores, o por querer enmendar, los que ignoran las reglas Gregorianas. Avisando de paso, que en los Hymnos, Glorias, y Credos; compuestas a compás, por razón de ser canto mixturado, se permiten tales pasos, como sextas, séptimas, y octavas: y no de otra fuerte, así lo afirman Roseto, Aretino, Boecio, y otros muchos con Cerone, y Monserrate¹⁴¹.

¹⁴⁰ Se localiza en la B.N.E., sig.: M/50.

¹⁴¹ COMES Y DE PUIG, Bernardo: *Fragmentos Músicos. Caudalosa Fuente Gregoriana, en el arte de canto llano, cuyos fundamentos, teórica, reglas, práctica y ejemplos, copiosamente se explican sobre los ocho tonos, con sus entradas, clausulaciones finales, y diversidad de seculorum, que en la Obra se*

Por lo demás, el tratado se enmarca en las reglas de cantollano aunque menciona el canto de órgano para aclarar las posibles dudas de interpretación en el uso del compás. Es decir, el compás del cantollano, en esencia, es “verdaderamente entero, indivisible, y siempre uno; y por esto, no tiene más, que una parte absolutamente, que es herir de un golpe, y luego levantar, sin parar [...] [por lo tanto] todos los puntos, o solfas son iguales, y de un mismo valor, y fuerza, aunque sean pintados de diversos modos”¹⁴². De tal manera que existen diferencias entre uno y otro: el canto de órgano considera tres aspectos base que son el modo, el tiempo y la prolación y, en el cantollano, según lo afirma Comes y Puig, siempre es igual en todo.

Las recomendaciones o normas sobre el uso de los intervalos en el cantollano se transfieren al campo de las líneas contrapuntísticas, y esto es natural, porque es al cantollano a quien se le agrega el contrapunto, así como también al canto de órgano, por esto la importancia de conocer las reglas melódicas del cantollano y canto de órgano, porque serán éstas las que darán sustento a las melodías contrapuntísticas.

En general, el tratado de Comes y Puig no resulta innovador, de ahí que el mismo Pedrell lo considera un plagio de *Fragmentos Músicos* de Nassarre¹⁴³, como también podría pensarse del tratado escrito por José de la Fuente en 1742, titulado *Reglas de Canto Llano, que en método, y estilo, el más breve, y claro, para aprenderlo, explicó y dispuso en forma de dialogo el P. Fr. Joseph de la Fuente, del Orden de Ntro. Padre S. Francisco; Organista Mayor del Convento de S. Antonio de Papua en la Ciudad de Sevilla, Provincia de los Ángeles: La que lo saca a la luz, para que estudien sus hijos, cantar con toda perfección, las divinas alabanzas en sus Coros*, donde no se expone nada nuevo, sino la repetición de lo antes dicho por otros tratadistas de cantollano como el mismo Nassarre, sin embargo, a pesar de su corta extensión, 26 páginas, su redacción bajo el formato de pregunta-respuesta es clara y

manifiestan. Con la adición de las procesiones más solemnes, que en la Santa Iglesia se practican. Barcelona, por los Herederos de Juan Pablo y María Martí, administrada por Mauro Martí, 1739, p. 136.

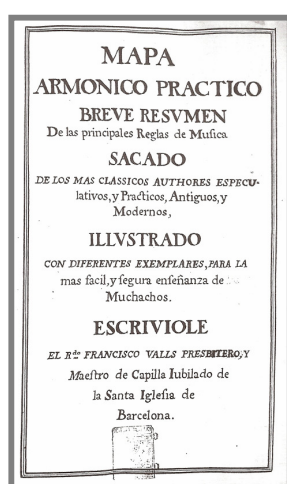
¹⁴² *Ibid.*, p. 144.

¹⁴³ Véase GARBAYO, Javier: “Comes y Puig, B”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, op. cit., vol. 3, p. 845.

concisa, abarcando los temas del compás y la cláusula. Es un libro muy pequeño, de tan sólo 10 cm de ancho por 14,3 cm de largo, su cubierta, aunque en pergamino, parece que está tomada de algún sobrante adecuándolo luego como empastado¹⁴⁴. Sus fuentes son Bermudo y, por supuesto, Nassarre.

1.7 Francisco Valls, músico progresista

Después de una larga carrera como Maestro de capilla, compositor y teórico, el catalán Francisco Valls (1671-1747) dedicó sus últimos años, antes de su jubilación en 1726, a la redacción de su monumental obra teórica *Mapa Armónico Práctico. Breve resumen de las principales reglas de música sacado de los más clásicos autores especulativos, y prácticos, antiguos, y modernos, ilustrado con diferentes exemplares, para la más fácil, y segura enseñanza de muchachos*. Esta obra fue terminada entre los años de 1741-1742 y, aunque no llegó a publicarse, tuvo una importante difusión debido a la variedad de copias manuscritas que se realizaron¹⁴⁵.



II. 21. Cubierta del libro *Mapa Armónico Práctico* de Francisco Valls.
[Ed. Facsímil del ejemplar de la Biblioteca de la Universidad de Barcelona (ms. 783), Joseph Pavia i Simó, ed. Barcelona, CSIC, 2002].

¹⁴⁴ Fondos de la B.N.E., sig.: R/14667.

¹⁴⁵ BONASTRE, F. y URPI, M.: "Valls, Francisco", *Diccionario de la música...*, op. cit., vol. 10, p. 705.

El contenido de su obra adquiere un valor agregado debido a que en ella se ve íntimamente reflejada la cultura musical española de las postrimerías del barroco y, además, las consecuencias de la influencia de la música italiana, resultado de diversas circunstancias políticas que permitieron a Valls, en los años 1707-1713, estar en contacto con Giuseppe Porsile, importante músico italiano que trabajó en esos años en Barcelona por instrucciones de la corte del archiduque Carlos de Austria, quien se había establecido en esa ciudad¹⁴⁶.

Por otro lado, es interesante recordar que Valls es parte del ambiente bipolar que se había suscitado durante los primeros años del siglo XVIII, ambiente de gran controversia y polémica entre los llamados músicos conservadores y progresistas¹⁴⁷.

Cuadro 15. División de los músicos españoles en los primeros años del siglo XVIII

Progresistas	Conservadores
Francisco Valls	Joaquín Martínez
Gregorio Santiso Bermúdez	Antonio de la Cruz Brocarte
Joseph Salado	Luis Cirilo González
Andrés de la Rosa	

FUENTE: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999, vol. 2, p. 717, vol. 5, p. 746, vol. 9, p. 551, vol. 10 p. 705.

En contra de los conservadores, como Antonio de la Cruz Brocarte quien apoyaba a Joaquín Martínez (véase *supra* p. 113), se pronunciaron Francisco Valls y Gregorio Santiso Bermúdez¹⁴⁸ que pertenecían al grupo de los progresistas. Sin embargo, a pesar de la postura de Valls, en su *Mapa Armónico* se percibe una actitud ya madura y, por tanto, más equilibrada que Francesc Bonastre atribuye a dos factores

¹⁴⁶ Cf. BONASTRE, F. y URPI, M.: *ibid.*, y VALLS, Francisco: *Mapa Armónico Práctico*. 1742. Ed. Facsímil del ejemplar de la Biblioteca de la Universidad de Barcelona [ms. 783], Joseph Pavia i Simó, ed. Barcelona, CSIC, 2002, pp. 11-14.

¹⁴⁷ Las polémicas eran sobre temas musicales, entre los que destacan, por ejemplo, la novena sin preparación, es decir, precedida de pausa, que utilizó Francisco Valls en su *Misa Scala Aretina* (1702) y que apoyó Gregorio Santiso, quien a su vez, polemiza sobre la negación de restaurar el bemol en el modo V, apoyado por su alumno Joseph Salado. Sus atacantes eran Martínez, Brocarte y Luis Cirilo.

¹⁴⁸ El prólogo de la obra *Mapa Armónico...*, de Francisco Valls, es escrito por Gregorio Santiso Bermúdez, antiguo Maestro de capilla de la catedral de Sevilla.

fundamentales: “la mayor experiencia y edad del autor, y el carácter pedagógico propio de un tratado que pretende resumir brevemente las principales reglas de la música sacadas de los más clásicos autores especulativos antiguos y modernos”¹⁴⁹.

La obra de Valls, estuvo motivada por el interés de ofrecer un material más equilibrado con relación al manejo de la técnica, porque pensaba que la mayoría de los trabajos de sus colegas se inclinaban hacia el lado riguroso de las reglas sin aceptar excepciones, o bien, se apoyaban sólo en lo que podría considerarse correcto por los italianos. Muy interesante nos parece que Valls haya escudriñado, como él mismo lo dice, en libros impresos de autores italianos, españoles, franceses y alemanes, además de manuscritos de autores clásicos como Cerone y Zarlino, porque de esta manera nos ofrece un trabajo muy valioso que representa un compendio de la composición musical de su tiempo y, además, desde una perspectiva en la que las teorías expuestas son razonadas partiendo de bases científicas, porque coloca a la “música como parte principal de las matemáticas y por tanto ciencia subalterna a ella”¹⁵⁰.

Otra característica de su obra es que está enriquecida con una gran variedad de ejemplos, porque piensa que éstos son fundamentales, aparte de la teoría, para comprender cabalmente cada aspecto de la música, de ahí el nombre de su obra: *Mapa armónico práctico*.

El contenido de la obra abarca desde los principios del contrapunto hasta lo último de la composición, pero, además, en la introducción del texto, hace recomendaciones interesantes con relación al estudio de la composición como es dedicar tiempo a la observación de obras de compositores importantes, es decir, analizar de manera exhaustiva los recursos técnicos utilizados en éstas, transcribirlas y de esta forma ver con claridad la disposición de la obra, el manejo de las voces, etc., de tal suerte que cada autor aporta una enseñanza diferente que enriquece y fortalece el aprendizaje¹⁵¹. Este sistema es natural y común entre los compositores, incluso en

¹⁴⁹ BONASTRE, F. y URPI, M.: “Valls, F.”, *Diccionario de la música...*, op. cit., vol. 10. p. 705.

¹⁵⁰ VALLS, F.: *Mapa Armónico...*, op. cit., p. 24.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 26.

el siglo XX se encuentran ejemplos de esta forma de estudiar la composición como es el caso de Ernst Toch (1887-1964)¹⁵² o de uno de los más importantes músicos españoles del siglo XX, Manuel de Falla (1876-1946), quien no publicó ningún tratado de composición pero, “en cambio, sí elaboró, para su propio uso, síntesis de diferentes obras teóricas”¹⁵³, y utilizó el análisis musical como sistema pedagógico básico para la composición.

La obra de Valls está dividida en 34 capítulos, de los cuales los primeros cuatro son los que están íntimamente relacionados con nuestra investigación:

Capítulo I. Reglas Generales para contrapuntos y composición.

- I. fol. I.
- II. Reglas particulares para el contrapunto. Fol. I. [v].
- III. Del buen modo de cantar el contrapunto. Fol. 3.
- IV. De los intervalos comprendidos dentro del diapasón. Fol. 3. [v].

Capítulo II. Contrapuntos sobre un bajo de canto llano.

- I. fol. 4.
- II. Explicación del passo. Fol. 5.
- III. Explicación de cláusula. Fol. 5. [v].
- IV. De los contrapuntos ligados. Fol. 7.

Capítulo III. De los contrapuntos de un tiple de canto llano.

- I. fol. 8.
- II. De los contrapuntos trocados. Fol. 9.

Capítulo IV. De los contrapuntos sobre Canto de Órgano.

- I. fol. 12¹⁵⁴.

Sin embargo, el resto de los capítulos contiene algunos temas que enriquecen de forma importante nuestro tema de estudio, por lo que haremos alusión a éstos más

¹⁵² Véase TOCH, Ernst: *Elementos constitutivos de la música, armonía, melodía, contrapunto y forma*. Barcelona, Idea Books, 2001, p. 6.

¹⁵³ NOMMICK, Yvan: “Manuel de Falla y la pedagogía de la Composición: el influjo de su enseñanza sobre el Grupo de los Ocho de Madrid”. [Separata de *Música Española entre dos guerras, 1914-1945*]. Granada, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, 2002, p. 43.

¹⁵⁴ VALLS, F.: *Mapa Armónico...*, op. cit., p. 33.

adelante. De cualquier manera, como información, reproducimos a continuación los títulos de estos capítulos:

- Capítulo V. De los modos antiguos, y modernos, vulgarmente llamados modos, y de sus diapasones. Fol. 14.
- Capítulo VI. De las reglas necesarias para la composición de varias voces. Fol. 20.
- Capítulo VII. Del modo como entran las especies disonantes en la composición. Fol. 23.
- Capítulo VIII. Del modo como se empezarán a componer a 4.^o con solas las especies consonantes, y apuntación de las Claves. Fol. 23.
- Capítulo IX. Del modo de componer con las especies consonantes y disonantes en las partes principales del compás. Fol. 24.
- Capítulo X. De la composición de las cuatro voces con consonancias, y disonancias. Fol. 35.
- Capítulo XI. Excepciones que pueden y deben tener lagunas de las reglas generales para la composición a 4.^o. Fol. 42.
- Capítulo XII. Diferencias sobre un tema que lleva el tiple, y después el bajo a 4.^o Fol. 46.
- Capítulo XIII. De el modo como pueden usarse las especies disonantes fuera de ligadura. Fol. 50.
- Capítulo XIV. De otro modo como podrán transitar, y entrar las voces en espacio disonante en parte principal del compás, y del de tomar unas voces la causa por otras. Fol. 55.
- Capítulo XV. De las composiciones a 5, 6, 7, 11 y 12, y consonancia de la 4.^a Fol. 59.
- Capítulo XVI. De diferentes habilidades que se hallan en la Música. Trocados, Fugas y Cánones. Fol. 65.
- Capítulo XVII. De la composición a 8, dividida en dos coros, y graduación de las voces. Fol. 92.
- Capítulo XVIII. Varios fragmentos sacados de obras de diferentes autores españoles en sus manuscritos. Fol. 100.
- Capítulo XIX. Del acompañamiento, y de lo que sirve en la música. Fol. 105.
- Capítulo XX. De la composición de Salmos, Cánticos y Motetes. Fol. 107.
- Capítulo XXI. De las composiciones Músicas, en lengua vulgar. Fol. 108.
- Capítulo XXII. De las composiciones a tres, y a 4 y más número de voces, y ejemplares de todo. Fol. 109.
- Capítulo XXIII. Del modo como pueden practicarse en la composición, las habilidades de fugas, cánones y trocados. Fol. 122.
- Capítulo XXIV. Cómo se ejecutan los Cánones, en una Composición de trocados. Varios ejemplares. Fol. 129.
- Capítulo XXV. Del modo como pueden introducirse en una composición los trocados. Varios ejemplares. Fol. 137.
- Capítulo XXVI. De las composiciones con Mezcla de varios instrumentos. Fol. 144.
- Capítulo XXVII. De los diferentes estilos que tiene la Música. Fol. 160.
- Capítulo XXVIII. De los tres géneros que hay en la música. Fol. 207.
- Capítulo XXIX. Del modo como se han de explicar, y vestir, los afectos que expresa la letra en la composición música. Fol. 212.

Capítulo XXX. De terceras y cuartas voces y otras habilidades que debe saber el Maestro de Capilla. Fol. 221.

Capítulo XXXI. Del compás y modo de echarle. Fol. 224.

Capítulo XXXII. De la diversidad de tiempos, figuras, pausas, y puntillos que pasaron los antiguos y los que usan los modernos. Fol. 225.

Capítulo XXXIII. De la obligación de saber el Canto Gregoriano para resolver sus dificultades. Fol. 234.

Capítulo XXXIV. De los defectos [que] pueden tener las composiciones músicas por parte del compositor, y de los operarios, y el como podrán obviarse. Fol. 236¹⁵⁵.

Sobre las reglas generales del contrapunto y la composición en general, comienza con la clasificación de los intervalos¹⁵⁶ partiendo de los llamados simples: unísono, 2.^a, 3.^a, 4.^a, 5.^a, 6.^a y 7.^a, cuyo fundamento se haya en la Aritmética y, por tanto, son invariables. De éstos se derivan las demás consonancias (Con.) y disonancias (Dis.), como se muestra en el cuadro siguiente:

Cuadro 16. Clasificación de los intervalos según Valls

	Con Perfectas	Dis.	Con. Imperfectas	Dis.	Con. Perfectas	Con. imperfectas	Dis.
Simples	1*	2	3	4	5	6	7
Compuestas	8	9	10	11	12	13	14
Tricompuestas	15	16	17	18	19	20	21
Cuatricompuestas	22	23	24	25	26	27	28

* El unísono, es principio u origen de las consonancias.

FUENTE: VALLS, Francisco: *Mapa Armónico...*, *op. cit.*, p. 41.

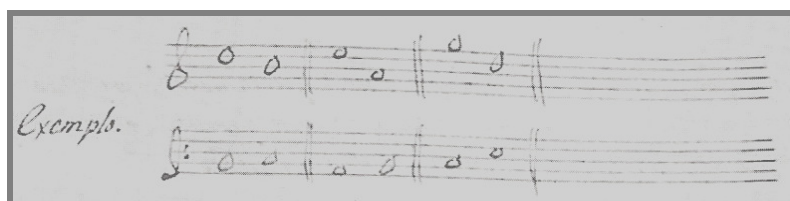
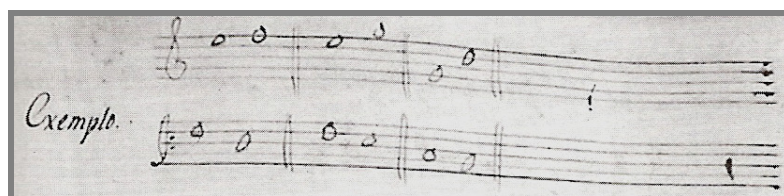
El contrapunto lo define, citando a Tosca, como “una artificiosa contraposición de dos voces, que causan una suave, y dulce armonía”¹⁵⁷. Es evidente que esta definición no se aplica únicamente al manejo de dos voces, sino desde dos en adelante, con base a la utilización de las especies que se derivan de los intervalos simples, según se ha especificado en el cuadro 16.

¹⁵⁵ *Ibid.*, pp. 33-39.

¹⁵⁶ Recordemos que el término *especie* es utilizado en esta época como sinónimo de lo que ahora llamamos *intervalo*, palabra que Valls utilizaba también con el mismo significado. Véase VALLS, F.: *Op. cit.*, p. 45.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 42.

Las escuelas de España en la época de Valls utilizaban normas muy específicas para hacer contrapunto, por lo tanto, la primera de las reglas básicas se refiere a que tanto las octavas como las quintas se deben abordar por movimiento contrario, sin embargo, en el caso de las octavas, la voz superior es la que debe ascender, y en el caso de las quintas es la voz inferior¹⁵⁸. Veamos los ejemplos que a este respecto nos presenta Valls, primero las octavas y luego las quintas:



Ej. 9. Valls, Francisco: Ejemplo de la forma de abordar las quintas u octavas. (En Valls, F.: *Mapa Armónico Práctico*, 1742, ed. facs. de la Biblioteca de Universidad de Barcelona [ms. 783], Joseph Pavia i Simó, ed. Barcelona, CESIC, 2002, ejemplos, p. 43).

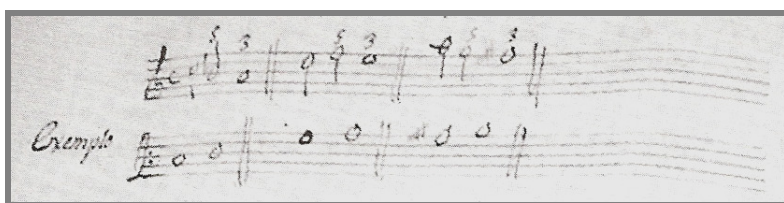
Con el tiempo, esta norma se ha relajado, de tal suerte que ahora sólo se exige que se cumpla la condición de llegar a estas especies o intervalos por movimiento contrario. Por otro lado, Valls aclara que cuando no hay movimiento de las voces y se producen octavas o quintas, es decir, en la misma cuerda, éstas son permitidas porque no hay ningún paralelismo ascendente o descendente¹⁵⁹. Generalmente, ningún tratado hace esta aclaración a pesar de ser una duda frecuente en los estudiantes.

¹⁵⁸ *Ibid.*, pp. 42-43.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 43: “Estas reglas, que prohíben dos 8^{as} u dos 5^{as}, se entiende, moviendo las dos voces a un mismo tiempo; más como una de ellas esté firme podrá dar las 8^{as}, o 5^{as}, o sus compuestas que quisiese el contrapuntante”.

En la actualidad la técnica para el empleo de las terceras continúa vigente y, en el caso de las sextas, se fueron perdiendo las especificaciones que menciona Valls respecto a qué intervalos se deben utilizar antes y después de una sexta¹⁶⁰.

El intervalo de quinta falsa (quinta disminuida) es aceptado con la condición de que sea en tiempo débil y cierre por grado conjunto (gradatim), exigiendo asimismo que este intervalo, por considerarse duro, tenga una especie de preparación en un intervalo de sexta o tercera¹⁶¹:



Ej. 10. Valls, Francisco: Ejemplo de quinta falsa. (En Valls, F.: *Mapa Armónico...*, op. cit., 1742, ejemplos, p. 44).

Tanto el principio como el final de un ejercicio contrapuntístico a dos voces deben descansar en intervalos perfectos, es decir, unísono, octava o quinta¹⁶²; sin embargo, esta norma que aplica Valls en su tratado, se ha modificado en los métodos del siglo XX donde para finalizar un contrapunto está indicado únicamente el intervalo de octava o unísono, y la quinta, sólo es aceptada como excepción¹⁶³.

Otras reglas que nos parecerán más familiares por su insistente vigencia, como el caso de la prohibición del uso de quintas u octavas paralelas, no repetir la misma nota a la misma altura o evitar lo que actualmente llamamos falsas relaciones de octava, son elementos que también Valls señala en su método y que constituyen el estilo de la escritura contrapuntística española a mediados del siglo XVIII¹⁶⁴, estilo

¹⁶⁰ *Ibid.*: “la 6.^a, puede usarse después de la 3.^a, 5.^a u 8.^a. La salida a la 8.^a; cuando sea después de la 5.^a, será bien (si puede) pase a la 8.^a, o si no que no salte más que una tercera, y ésta sea bajando”.

¹⁶¹ *Ibid.*, pp. 43-44.

¹⁶² *Ibid.*, p. 44.

¹⁶³ CALÉS OTERO, Francisco: *Tratado de Contrapunto I, Contrapunto Severo, Parte Teórica*, op. cit., p. 56.

¹⁶⁴ VALLS, F.: *Mapa Armónico...*, op. cit., p. 44.

que deja ver un fuerte apego a los preceptos del arte a diferencia de los extranjeros que eran más libres¹⁶⁵.

Finalmente, nos especifica el autor que la octava, cuando va precedida de una sexta, se debe abordar por movimiento contrario y, además, por grado conjunto de ambas voces. Esta norma es debida a que el intervalo de sexta, siendo consonancia imperfecta, cuando llega directamente a una octava, que es también consonante, pero perfecta, requiere hacerlo de manera muy gradual para que la sonoridad del cambio sea más natural. Esto no se especifica con el intervalo de quinta porque la circunstancias interválicas propician de por sí ese grado conjunto al cerrar una sexta a una quinta.

En el estilo contrapuntístico de Valls se observa un movimiento melódico generalmente compuesto de grados conjuntos, sin embargo, cuando hay necesidad de hacer saltos, los comúnmente aceptados son los de tercera, cuarta o quinta y, los de octava, sólo de forma esporádica. De cualquier manera, estos saltos deberán estar compensados con cambios de dirección. Los que definitivamente no recomienda el autor son los saltos de sexta mayor, séptima o novena. Vemos, pues, que estas normas, aunque tampoco nuevas para el siglo XVIII, continúan siendo parte del repertorio de las reglas contrapuntísticas del presente. Por su difícil entonación, las especies de novena, quinta falsa (quinta disminuida) o tritono, están prohibidas ya sea de forma directa o incluso si están dentro de un grupo de notas en la misma dirección. Esta norma ha sido muy dinámica en la historia del contrapunto: basta observar los tratados del siglo XX para percatarnos que es posible aplicar esto último siempre y cuando se cumplan algunas condiciones (véase *infra* p. 552).

Ahora bien, de toda la gama de intervalos que se pueden formar dentro de la octava o diapasón, Valls acepta sólo aquellos que son consonantes dejando aquellos que al ser modificados se convierten en disonantes y, por tanto, prohibidos en el contrapunto:

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 26.

Cuadro 17. Conformación de los intervalos según Valls

Intervalo	Conformación
Tono	Nueve comas
Semitono mayor	Cinco comas
Semitono menor	Cuatro comas
Ditono (3. ^a mayor)	Dos tonos
Semiditono (3. ^a menor)	Un tono y un semitono
Tercera diminuta*	Dos semitonos mayores
Diatessaron (4. ^a menor)	Dos tonos y un semitono
Tritono (4. ^a mayor)	Tres tonos
Diapente (5. ^a perfecta)	Tres tonos y un semitono
Semidiapente (5. ^a falsa o menor)*	Dos tonos y dos semitonos
Quinta superflua*	Cuatro tonos
Hexacordo mayor (6. ^a mayor)	Cuatro tonos y un semitono
Hexacordo menor (6. ^a menor)	Tres tonos y dos semitonos
Eptacordo mayor (7. ^a mayor)	Cinco tonos y un semitono.
Eptacordo menor (7. ^a menor)	Cuatro tonos dos semitonos
Diapasón (8. ^a justa)	Cinco tonos y dos semitonos
Octava superflua*	Seis tonos y un semitono
Octava diminuta*	Cuatro tonos y tres semitonos

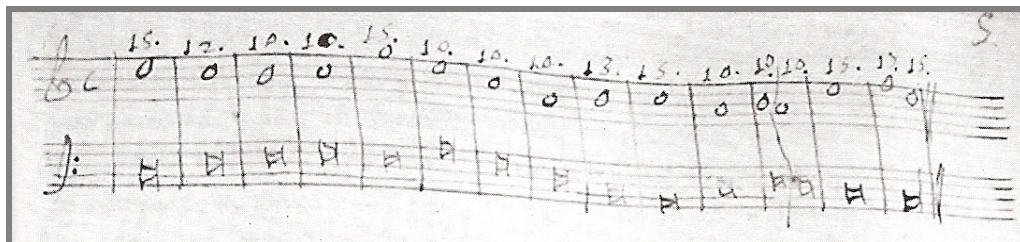
El unísono es considerado origen y raíz de todos los intervalos comprendidos dentro del diapasón.

*Estos intervalos son disonantes y por tanto están prohibidos en el contrapunto.

FUENTE: Valls, F.: *Mapa Armónico Práctico*. 1742. pp. 45-48.

En materia propiamente contrapuntística, Valls se refiere al contrapunto sobre un bajo de cantollano, el cual puede presentarse de tres formas: Contrapunto de semibreves, de mínimas y de carreras.

El primero consiste en la oposición de una nota del cantollano contra otra del contrapunto, es decir, nota contra. Veamos el siguiente ejemplo:



Ej. 11. Valls, Francisco: Ejemplo de contrapunto de semibreves. (En Valls, F.: *Mapa Armónico...*, op. cit., 1742, ej., p. 49).

Analicemos detenidamente el ejemplo de Valls: El ejercicio está en tiempo de compasillo (C), el bajo lleva el cantollano en clave de fa en tercera línea (F, faut) y, el tiple, canta el contrapunto en clave de sol en segunda (G, solreut). Son 15 compases, los cuales están cifrados con números arábigos representando el tipo de especie o intervalo que se produce entre ambas voces; el primero de estos compases comienza con un intervalo armónico de octava pasando a una quinta la cual es abordada por movimiento contrario, después tenemos dos intervalos de tercera y luego una octava que también es abordada por movimiento contrario. En el compás sexto nos encontramos con tres terceras consecutivas, estando esto en el rango aceptado ya que se había dicho que se podían hacer hasta cuatro. En el compás nueve tenemos un intervalo de sexta que, como va a una octava, prosigue por movimiento contrario, subiendo por grado conjunto la voz superior, y la inferior, bajando también por grado conjunto o gradatim. Posteriormente, los compases 11, 12 y 13, están compuestos de tres terceras consecutivas conectando la última por movimiento contrario con una octava que descansa en una tercera y finaliza con una octava por movimiento oblicuo.

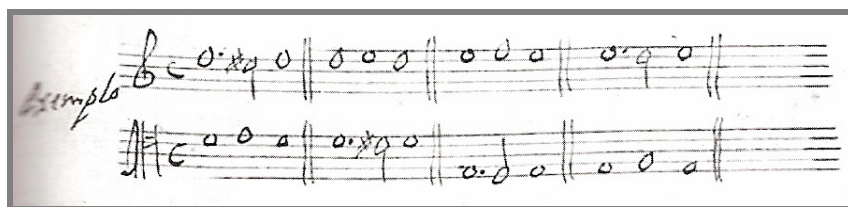
El estilo general del movimiento de voces utilizado en este primer ejercicio de contrapunto seguirá conservándose hasta nuestros días como lo podremos observar en los tratados del siglo XX que veremos más adelante (véase *infra* p. 657).

El contrapunto de mínimas, que consiste en oponer dos notas del contrapunto por cada una del cantollano, esquema que ahora identificamos en el sistema fuxiano como segunda especie, muestra la utilización del silencio en el tiempo fuerte del primer compás para continuar con consonancia ya sea de quinta o de octava. En los

estar arropadas por consonancias su efecto produce un equilibrio sonoro agradable para el oído.

De la misma manera, los bordados o floreos que conocemos en la actualidad, Valls también los aplica, pero dentro del concepto de *clausula*. Dice al respecto:

Hay dos manera de clausula, que son intensas, y remissa; la intensa es cuando una de las dos voces sube y baja de tono, y la otra baja y sube de semitono; esta también se llama sostenida. La remissa es cuando cualquiera de las dos voces baja, y sube de tono y la otra sube y baja de semitono¹⁶⁸.



Ej. 13. Valls, Francisco: Ejemplo de aplicación de floreos. (En Valls, F.: *Mapa Armónico...*, op. cit., 1742, ej., p. 51).

En el ejemplo se observan los dos tipos de floreos, el inferior y el superior, ya sea por tono o por semitono. Otro tipo de cláusula que propone Valls es aquella que

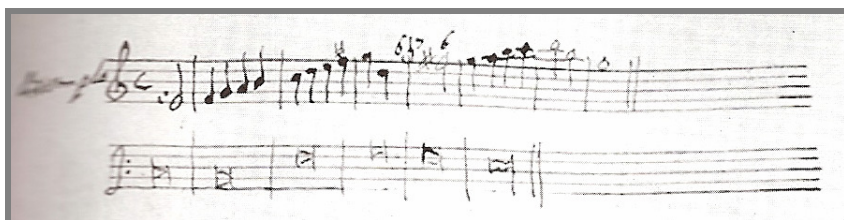
[...] después de una carrera que sube o baja va a parar al alzar del compás a cualquiera de las especies consonantes donde se detiene (en este contrapunto) todo en semibreve, que al dar del siguiente compás halle el cantollano al tiple en la 7.^a y al alzar del mismo baje a la 6.^a y al siguiente compás, suba a la 8.^a donde empieza otra carrera, para acabar con aire¹⁶⁹.

Las cláusulas en sí, constituyen una especie de finales que tienen la función de adornan mejor el contrapunto, asimismo, pueden utilizar síncopas e integrar contrapuntos ligados, es decir, retardos. En este sentido, veamos el siguiente ejemplo

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 51.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 50.

que ilustra una cláusula con su síncopa y que a su vez forma en el quinto compás un retardo de la sexta por la séptima, el cual viene preparado y resuelto a la octava.

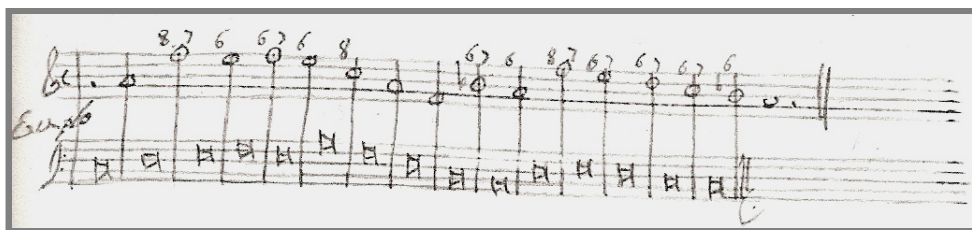


Ej. 14. Valls, Francisco: Ejemplo de cláusula con síncopa. (En Valls, F.: *Mapa Armónico...*, *op. cit.*, 1742, ej., p. 51).

Después del contrapunto de compasillo, Valls hace referencia al de compás mayor, donde se comienza después de una pausa de mínima y las cuatro partes principales del compás deben ser consonancia. Con esto, nos conecta con el contrapunto ternario de proporción menor, siendo 6 mínimas ó 12 semimínimas al compás, y el de proporción mayor con 6 figuras de mínimas ó 3 de semibreves, utilizando las mínimas para la realización de carreras, es decir, las escalas ascendentes o descendentes por grados conjuntos. Las figuras se pueden combinar según el gusto del contrapuntante, observando sólo que cuando se cambie de figura o tiempo importante de compás sea con una nota que produzca consonancia. Estas variantes de contrapunto son en realidad, en términos actuales, un contrapunto florido. Surge ahora el contrapunto de sexquialtera a seis que comienza con una pausa de semimínima y continúa con este tipo de figuras. Tiene su compás dos partes principales ya que deriva del compás binario y deben estar apoyadas con notas buenas o consonantes. De esto sale el contrapunto de sexquialtera a nueve y a doce que es el mismo que el de a seis, sólo se debe cuidar que en las partes en las que se divide el compás, es decir, tres y cuatro, respectivamente, se den notas consonantes.

Pero qué podemos decir con relación a lo que actualmente conocemos como cuarta especie, esa especie que enriquece el contrapunto con sus características síncopas, algunas de ellas con choques armónicos disonantes que llamamos retardos.

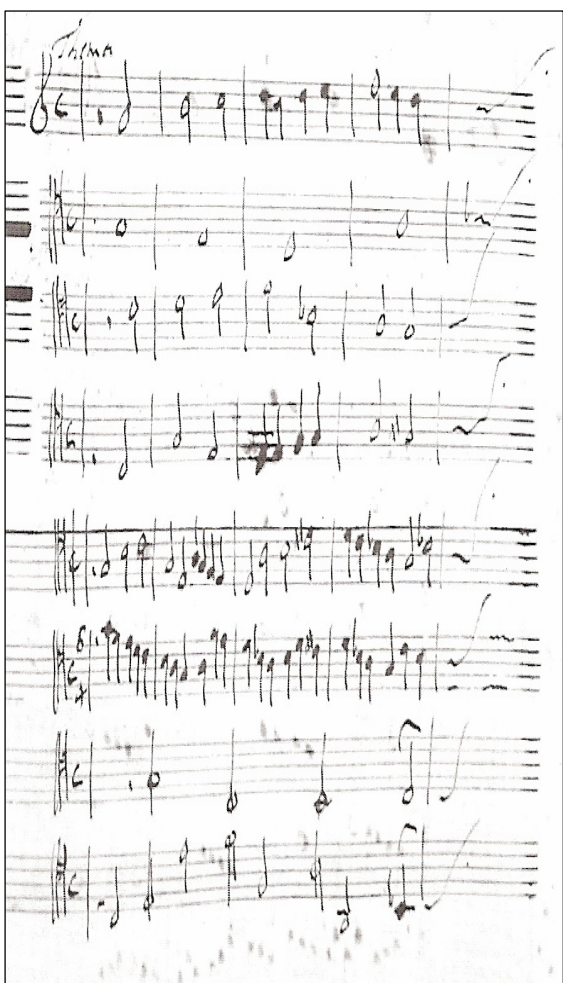
Ahora bien, este tipo de ejercicios no necesariamente están compuestos de retardos, sino que se puede hacer la ligadura sin producir el intervalo de séptima. Esto lo vemos en el siguiente ejemplo que el mismo Valls nos presenta en su tratado, donde en los compases 6, 7 y 8, no hay ligadura de 7.^a, sino que simplemente se liga en consonancia, sin embargo, lo que ahora nos llama la atención es que la consonancia que se produce en el compás 6 es la octava, y así sucesivamente otra en el 7 y también en el 8, resultando una secuencia de tres octavas paralelas en tiempos débiles de compás, situación que sería censurada por el tratadista del siglo XX Francisco Calés¹⁷⁰.



Cuando se utilizan las figuras de mínima para hacer este tipo de contrapuntos, se comienza con un silencio, y libremente la séptima se puede practicar tanto al dar

¹⁷⁰ Véase CALÉS O.: *Tratado de Contrapunto...*, op. cit., pp. 54-55.

También en algunos casos se han de ejecutar la 5.^a y 12.^a consecutivas; pero todo esto se entiende cuando no hay otro a que apelar: Bien es verdad, que en algunas escuelas no se permiten estos ensanches, y que en su lugar se valen de pausas; pero tengo por menos malo (siguiendo la escuela de acá) atropellar algunas reglas cantando siempre el contrapunto, que no valerme de pausas. Cada cual siga su opinión¹⁷².



Ej. 17. Valls, Francisco: Ejemplo de contrapunto sobre un tiple de canto figurado. (En Valls, F.: *Mapa Armónico...*, op. cit., 1742, ej., pp. 65-66).

¹⁷² *Ibid.*, p. 65.

Las licencias o libertades para transgredir alguna norma del contrapunto se han dado en todas las épocas, y el método de Valls no es la excepción; pero estos son casos aislados que se justifican por estar en función de un mejor discurso musical.

Éstas son las reglas generales del contrapunto que Valls expone en su manuscrito, sin embargo, nos parece de especial interés comentar algunas otras más que nos permitirán dar una idea más precisa del estilo contrapuntístico de la España del siglo XVIII ya que complementan perfectamente la información vertida en páginas anteriores.

Vamos a referirnos primeramente a la composición a varias voces en donde Valls comienza citando a Tosca y el concepto de éste sobre composición, el cual define como: “[composición es] una artificiosa colocación de diferentes voces, con variedad de consonancias y disonancias”¹⁷³. Ahora bien, al consultar el manuscrito original de Tosca y cotejarlo con la cita de Valls, vemos que está incompleta porque Tosca dice: “Composición es una artificiosa colocación de diferentes voces, con variedad de consonancias y disonancias, sin que sea menester lleve alguna de ellas el Canto Llano”¹⁷⁴. Esta omisión no altera en esencia el concepto de composición, pero de cualquier manera consideramos importante esa especificación que Tosca hace respecto a las voces y al cantollano.

Después de concretar que las voces que se utilizan para escribir contrapunto a varias partes son el tiple, el contralto, el tenor y el bajo, Valls especifica sobre qué tipo de intervalos melódicos pueden realizar las voces de nota a nota y, a este respecto, manifiesta lo siguiente:

¹⁷³ *Ibid.*, p. 79.

¹⁷⁴ TOSCA MASCÓ, Tomás Vicente: *Compendio Matemático, en que se contienen todas las materias más principales de las ciencias, que tratan de la Cantidad*, tomo II, *op. cit.*, p. 482. Recordemos que las primeras ediciones datan de 1710 e incluso un año antes. Véase *supra* p. 124.

Sobre el bajo se han de colocar el tiple, contralto, y tenor. Estas tres voces se acomodarán de manera que canten sin ninguna escabrosidad, ni aspereza; lo que se logrará haciendo que los tránsitos de una nota a otra no sean de sexta mayor, séptima, ni novena, ni menos de tritono, o 5.^a falsa; y estos últimos ni gradatim, ni de salto¹⁷⁵.

Siendo el bajo quien constituye los cimientos donde descansa el edificio contrapuntístico, es éste el que debe permanecer en consonancia perfecta con las voces superiores, por esta razón Valls considera como factibles de usarse la octava, la tercera o la quinta, con sus respectivos intervalos compuestos. En el caso del unísono, no recomienda su uso¹⁷⁶.

A cuatro partes la utilización de las especies consonantes se permite con más libertad que en los contrapuntos anteriores porque se considera un esquema más complejo y por ende más rico musicalmente; por ejemplo, la octava podrá usarse:

1º. Subiendo la voz baja, y bajando la alta gradatim desde la 10.^a a la 8.^a. 2º También, saltando las dos terceras, bajando la alta desde la 12.^a a la 8.^a; y subiendo la baja. 3º Puede usarse dicha especie cuando la voz grave suba gradatim, y la aguda salte de 5.^a subiendo desde la 12.^a a la 15.^a¹⁷⁷.

Como vemos, la utilización del movimiento contrario es una práctica antigua y común que los tratadistas han aceptado como la más indicada en el movimiento de las voces, sobre todo si se trata de abordar intervalos consonantes perfectos como la octava o la quinta, sin embargo, es posible utilizar los movimientos paralelos siempre que una de las voces realice el grado conjunto. Por ejemplo, cuando se aborda una quinta “podrá ir la voz aguda a buscar la 5.^a bajando desde la 8.^a y la voz grave bajar gradatim”¹⁷⁸.

¹⁷⁵ VALLS, F.: *Mapa Armónico...*, op. cit., pp. 79-80.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 80.

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 81.

Por otro lado, la reglamentación sobre la manera de abordar los intervalos consonantes perfectos considera también el tipo de intervalo que precede y, en caso de que sea un intervalo consonante imperfecto, como la sexta, Valls sugiere los movimientos oblicuos o contrarios¹⁷⁹.

En el tema de la ligadura, el autor plantea que debe estar integrada por tres partes esenciales: la prevención, la ligadura propiamente dicha, y el desligar:

La prevención para ligar cualquiera especie disonante puede ser en cualquier consonante [...]. El ligar será al dar del siguiente compás, quedando firme desde que previno la ligadura hasta el alzar del compás mismo, porque si hay movimiento no hay ligadura. La salida, desligar, desempeño o excusa (que todos estos nombres tiene) ha de ser bajando gradatim, y siempre que pueda a especie imperfecta, y en consonancia con todas las demás voces. Algunas veces la salida es estando [...] [inmóvil] el bajo, otras moviendo de grado o de salto; pero mueva o no mueva el bajo, la voz que liga ha de observar lo que se ha expresado¹⁸⁰.

Las características de las ligaduras han tenido algunas transformaciones en la técnica moderna, sin embargo, estas transformaciones prácticamente se refieren a la terminología utilizada ya que el resultado sonoro y musical es casi el mismo.

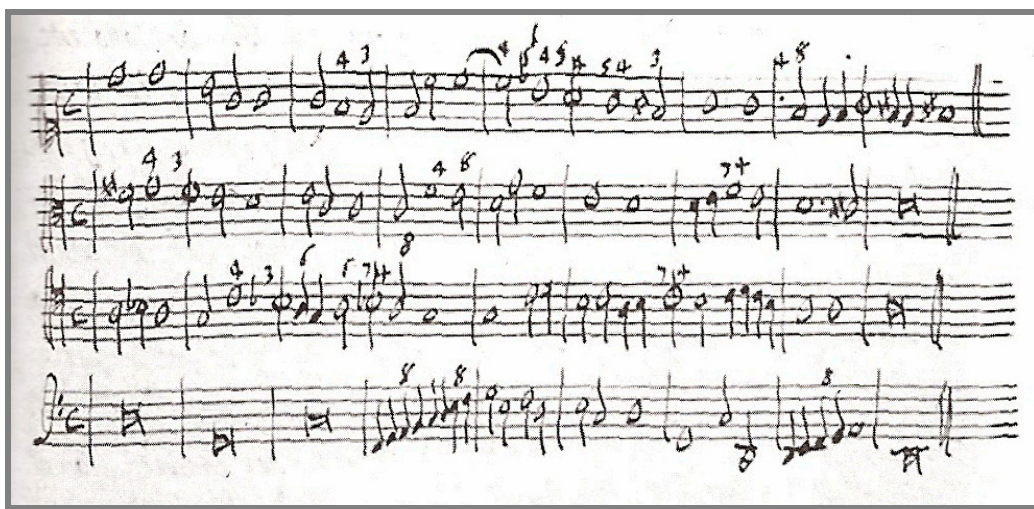
Hablemos ahora de los tipos de ligaduras o retardos superiores que encontramos en el manuscrito de Valls. El primero que menciona es el de la ligadura de 4.^a, que a 4 voces debe tomar en cuenta el tipo de intervalos que ejecutan las otras voces cuando acompañan a la ligadura y, además, el intervalo de prevención, es decir, de preparación:

La ligadura de la 4.^a se puede prevenir con la misma y con cualquiera de las especies consonantes, y también con la 5.^a falsa, y con la 7.^a En caso que se prevenga con la misma 4.^a débela acompañar la 3.^a voz con la 6.^a y esta al tiempo de ligar ha de bajar a la 5.^a, en todo este tiempo la 4.^a voz no ha de moverse de la 8.^a con el bajo: La salida de esta ligadura

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 83.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 89.

ha de ser buen con todas las voces debiéndose entender de todas las demás ligaduras. [Se puede] [...] acompañar la 4.^a con la 6.^a todo el tiempo que ligare, que en tal caso podrá ser se concilien las opiniones entre especulativos, y prácticos; pues en él se debe considerar la 4.^a especie consonante¹⁸¹.



Ej. 18. Valls, Francisco: Ejemplo del uso de ligaduras. (En Valls, F.: *Mapa Armónico...*, op. cit., 1742, ej., p. 91).

La presencia de la 6.^a, 5.^a y 8.^a, como intervalos acompañantes a la ligadura de 4.^a, nos parece muy familiar si la relacionamos con la técnica contrapuntística de preceptistas modernos como José Torre Bertucci, quien parte de los mismos principios en la práctica de la ligadura de 4.^a¹⁸².

Además, a este tipo de ligadura de 4.^a, Valls agrega la ligadura de tritono y la de 4.^a diminuta, es decir de un tono y dos semitonos¹⁸³.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 91.

¹⁸² “[La disonancia de 4.^a] puede tener lugar cuando las síncopas se encuentran en la parte central o en la aguda [hablando de 3 voces], y se acompaña con la 5.^a, algunas vez con la 6.^a, y raramente con la 8.^a [...]”. Véase TORRE BERTUCCI, José: *Tratado de Contrapunto*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1947, p. 80.

¹⁸³ “La 4.^a de tritono también se liga, su prevención puede ser con cualquiera de las especies consonantes, cuando se prevenga con la misma, la acompañará la 6.^a y al tiempo de ligar, bajará a la 5.^a. Con todo este tiempo la 4.^a voz se mantiene a la 8.^a [...]. También se liga la 4.^a diminuta compuesta de un tono y dos semitonos; su prevención puede ser en cualquiera especie consonantes,

Otra de las ligaduras clásicas del contrapunto es la de 7.^a y, al respecto, el manuscrito de Valls nos menciona que ésta “puede prevenirse con la misma y con cualquiera de las especies consonantes, como también con la 4.^a y 5.^a falsa. La 3.^a voz deberá estar a la 3.^a y la 4.^a voz a la 8.^a o a la 3.^a”¹⁸⁴. Finalmente, la ligadura de 9.^a tendrá una salida a la 8.^a y podrá tener como notas acompañantes la 3.^a, la 5.^a o la 6.^a¹⁸⁵.

Respecto a las ligaduras inferiores, es decir, las que puede producir el bajo, Valls nos menciona la de 2.^a donde puede tener como notas acompañantes la 4.^a, 5.^a ó 9.^a¹⁸⁶.

La práctica simultánea de ligaduras, por ejemplo de 4.^a, 7.^a y 9.^a no es recomendada por Valls debido al duro efecto sonoro que producen, porque cada una de estas disonancias no cuenta con su correspondiente nota acompañante que la arrope, sin embargo, se pueden utilizar notas acompañantes comunes que mitiguen el efecto, por ejemplo, la 7.^a y 9.^a comparten la 3.^a, por lo que ésta cubre tanto a una como a otra y, siendo así, el resultado sonoro es aceptable.

Antes de finalizar el asunto de las ligaduras, Valls nos remite a algunos movimientos melódicos que se pueden aplicar antes de la resolución de la ligadura que nos recuerdan las formas de resolución indirecta de retardos que luego fueron llamadas por autores modernos como Francisco Calés como notas de interpolación¹⁸⁷ y que Valls refiere como los tránsitos permitidos antes de concluir las ligaduras:

[...] [existen] diferentes tránsitos, que tienen todas las especies que se ligan, permitidas, y practicadas de todos los Autores modernos, para el buen estilo del cantar, acomodar la letra,

débela acompañar la 6.^a en la tercera voz; y la 4.^a voz se pondrá a la 13.^a [...]”. VALLS, F.: *Mapa Armónico...*, *op. cit.*, pp. 92-93.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 94.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 97.

¹⁸⁶ *Ibid.*, pp. 100-101: “Puede también la ligadura de 2.^a acompañarla la 3.^a voz a la 5.^a y la 4.^a voz a la 12.^a, o bien en una de las especies compuestas de la 2.^a”.

¹⁸⁷ “Cuando la síncopa constituye una relación disonante –o consonante, pero analizable como retardo– puede igualmente resolver a través de una negra o dos corcheas interpoladas, generalmente de carácter ornamental (floreo o elisión)”. Véase CALÉS O.: *Tratado de Contrapunto...*, *op. cit.*, p. 60.

u otros motivos, antes de fenecer la ligadura: estos son de la 4.^a a la 5.^a [,] de la 5.^a perfecta, o falsa, a la 6.^a o a la 3.^a: de la 7.^a a la 8.^a, o a la 3.^a [,] de la 9.^a a la 10.^a o a la 5.^a¹⁸⁸.

Podemos notar que estos tránsitos melódicos antes de resolver la ligadura, a los que hace alusión Valls son nada menos que intervalos que complementan el acorde, aunque para la época y, más que nada, para el tema en concreto que aborda, lo indicado es que se refiera a ellos de la manera en que lo hace, es decir, simplemente como especies consonantes perfectas o imperfectas.

Todas las normas expuestas nos conducen a un terreno más libre donde desaparece el cantollano y las voces ejecutan giros melódicos que, aunque son independientes, siempre buscan servir de acompañamiento a una voz con una línea más principal. A este tipo de composición o concierto se le denomina *passo suelto* por no estar atado al cantollano o también recibe el nombre de *passo forzado* “por ser siempre con la obligación de cantarle una de las voces, y acompañarla todas, sin parar”¹⁸⁹.

Una de las características del contrapunto que los tratadistas han apoyado a través de la historia es la prohibición de notas sueltas disonantes en el dar del compás, idea que comparte Valls pero, de cualquier manera, el autor incluye el tema en su método por ser una práctica común entre autores extranjeros. Concretamente nos referimos a “[...] ejecutar la 7.^a, 4.^a y 2.^a al dar del compás, acompañándolas con las mismas especies, que respectivamente acostumbraban acompañarlas en la ligadura de ellas”¹⁹⁰. Esta práctica no era muy aceptada en España, sin embargo, Valls la presenta porque piensa que si se trabaja de manera inteligente puede llegar a tener un buen efecto sonoro:

No dudo que este ejemplo no tendrá general aprobación siendo su práctica contra algunas Escuelas de España; la razón [que] tengo por abonarlo es, que aquellas especies disonantes

¹⁸⁸ VALLS, F.: *Mapa Armónico...*, op. cit., p. 107.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 112.

¹⁹⁰ *Ibid.*, pp. 150-151.

puestas en el bajo, y en las demás voces, van acompañadas con otras especies, que mitigan su dureza; a más de esto, aquellas disonantes pueden considerarse como si dijéramos, unas ligaduras, sin prevención, acompañadas aquellas falsas con las mismas especies, que sirven cuando realmente se ligan, y no me negarán que todo el período no suena mal, antes bien es muy sonoro¹⁹¹.

Con esto nos enfrentamos al nacimiento de la *apoyatura* que, aunque no reconocida por la mayoría de los tratadistas como aplicable en el contrapunto, otros como José García Gago (1921-1999) en su *Tratado de Contrapunto tonal y atonal* la utilizan como un recurso más en el terreno del contrapunto severo¹⁹² (véase *infra* p. 633).

El tratado de Valls es muy amplio y sobre todo interesante porque condensa eficazmente la técnica compositiva de su época permitiéndonos por tanto conocer el lenguaje musical español dieciochesco, además de las tendencias que se suscitaban en el extranjero de las cuales Valls estaba enterado por su contacto con compositores italianos y su amplio conocimiento de los tratadistas alemanes y franceses¹⁹³.

1.8 Ventura Roel del Río: ¿plagiario o auténtico?

Se conoce poco de este teórico y compositor español¹⁹⁴, sin embargo, nos ha dejado su obra *Institución harmónica o doctrina musical theorica, y práctica que trata del canto llano y de órgano; exactamente y según el moderno estilo explicada, de suerte que excusa casi de maestro*¹⁹⁵ (1748), en donde hace una extensa

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 151.

¹⁹² GARCÍA GAGO, José: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*. Barcelona, Clivis, 1986, pp. 30-31.

¹⁹³ Véase VALLS, F.: *Mapa Armónico...*, *op. cit.*, pp. 23, 25-28.

¹⁹⁴ “Casi no sabemos nada de él, sólo que fue discípulo de Pedro Rodrigo (que maestro de capilla de las Catedrales de Oviedo y Santiago) y que tenía a su cuidado la Capilla musical de la Encarnación de Madrid. En 1747, dirigió el magisterio de la Catedral de Mondoñedo y en 1764 se hizo famoso por sus impugnaciones contra el polígrafo P. Feijóo y por sus inventivas contra la obra del P. Antonio Soler”. Véase SERRANO VELASCO, Ana [et al.]: *Estudios sobre los teóricos españoles de canto gregoriano de los siglos XV al XVIII*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1980, p. 63.

¹⁹⁵ Hemos trabajado con el ejemplar de la B.N.E, sig.: M/1877, el cual se encuentra intacto y, además, restaurado en piel. Sus dimensiones son 16 cm de ancho por 21,6 cm de largo.

explicación del cantollano, citando a varios autores como Nassarre, P. Tosca, Pedro de Ulloa, Montanos y Cerone, entre otros. Podemos decir que su fuente principal es Cerone, de ahí que Higinio Anglés diga que es un plagio del *Melopeo y Maestro* de Cerone, y, sin embargo, León Tello, simplemente dice que Roel del Río, a diferencia de la mayoría de los tratadistas, era de los músicos que tenían una sólida preparación musical¹⁹⁶.

De cualquier manera, en medio de estas opiniones encontradas, vemos que su tratado no representa en sí una aportación novedosa al campo de la teoría por tratarse prácticamente de una recopilación de las teorías expuestas por sus predecesores, pero esta circunstancia, en lugar de restarle importancia y valor a la obra, la convierte en un interesante compendio de ideas que, además, son sometidas a una valoración crítica por parte de su autor.

Sobre el tema que nos ocupa, distingue el contrapunto en simple, florido y colorato y, además, agrega otras variantes como lo es el contrapunto suelto, ligado y fugado, clasificando estos últimos como principio o preludio de la composición. Los mismos colorato y fugado se refieren a una rigurosa composición a 3 y a 4 voces¹⁹⁷.

Además, agrega:

Entre nosotros sólo se tiene por contrapunto *el que canta una voz, o aguda, o grave sobre algún Canto, o Llano, u de Órgano*; y sus reglas las reconocemos casi todas diversas de las reglas de la Composición, pues sólo son ordenadas a formarlo con particulares modulaciones, inútiles en la mayor parte para ella, en que ahí, además, en muchas, tantas opiniones como Escuelas. Los conciertos a 3 a 4 etc. *sobre bajo, sobre tiple, y sueltos*, sí que los tenemos por propio principio de la Composición nosotros, y es porque se ordenan a entablar *la graduación de voces, y especies Consonantes, el uso de las Disonantes, el modo*

¹⁹⁶ LEÓN TELLO, José: *La Teoría Española de la Música en los siglos XVII y XVIII*. Madrid, CSIC, 1974, pp. 191-211, citado en SERRANO VELASCO, A.: *Estudios sobre los teóricos españoles...* op. cit., pp. 63-64.

¹⁹⁷ VENTURA ROEL DEL RÍO, A.: *Institución harmónica o doctrina musical theorica, y práctica que trata del canto llano y de órgano; exactamente y según el moderno estilo explicada, de suerte que excusa casi de maestro*. Madrid, Por los herederos de la Vda. de Juan García Infanzón, 1748, p. 15.

*de entrar, y seguir los passos, y también muchas de las reglas de ella, que desde los antiguos Músicos que las dictaron siempre hasta el presente tiempo se fueron perfeccionando*¹⁹⁸.

Como es natural en este tipo de obras, primero se hace una descripción detallada de los elementos fundamentales para emprender el estudio del cantollano, canto de órgano y composición. Después de definir conceptos fundamentales, nos conduce a otros muy interesantes como lo son la consonancia y la disonancia, con todas sus implicaciones¹⁹⁹.

Con relación a la ligadura, nos dice:

[...] acerca de las *disonancias*, o falsas ciertamente no puedo menos que creer lo que vulgarmente corre, y parece insinúa Kircher (*tom. 1. fol. 547.*) de que sólo de pocos siglos a el presente las ha admitido la Composición en las partes principales del Compás, haciéndome cargo de que estas especies, aunque importantes, pudieron a la verdad ser abandonadas de los antiguos, por poco necesarias para sus harmónicos Conciertos. Y dije *de pocos siglos*, pues aunque el Maestro Montanos (*tract. De Contrap.*) y D. Pedro Cerone (*lib. 2. cap. 82.*) ponen la definición de ellas en cabeza de Boecio, no me parece puede inferirse por dicha definición con certeza tal, el que, en su tiempo así se usasen; porque tengo por cierto puede muy bien una cosa definirse, y conocerse; y no obstante no hacerse aprecio alguno de ella: el modo que nosotros conocemos, y definimos los *Diesis*, y con todo, ni los apreciamos, ni los usamos en la práctica, sino sólo sus cuerdas. Fuera de que siempre serán pocos doce siglos, aunque entonces se usasen, pues Boecio murió por los años de 526 respecto los muchos más que tienen de antigüedad la Composición las Consonantes: al fin como primitivas, y de él todo necesarias a ella. El modo con que dichas especies disonantes (no todas) así han sido admitidas fue por medio de la *Ligadura*, artificio con especiales condiciones, en virtud de el cual ellas en dichas partes del compás se suavizan, y hacen gratas al oído, siendo de su naturaleza desapacibles. Quien haya sido inventor de este laudable artificio hasta ahora no se sabe; por lo menos según hemos visto en Kircher (*tom. I fol. 547*) de los antiguos Griegos no viene; y sólo se puede conceder que ellos las usarían,

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ Nos referimos a todo aquello relacionado con las especies consonantes que enmarcan los conceptos de diatesarón (la 4.^a), diapente (la 5.^a), diapasón (la 8.^a); y disonantes o falsas que se emplean en la formación de la ligadura. Véase VENTURA ROEL DEL RÍO, A.: *Op. cit.*, pp. 15-16.

cuando más de passo, y por Figuras veloces, como nosotros *por glossa, o passando mala por buena*²⁰⁰.

En España, según dice Roel del Río, el número de notas disonantes que se permitían en “glossa” o en “mala por buena”, responde a una evolución lenta, incluso, en los primeros años del siglo XVII, no se practicaba dar el tritono (4.^a mayor) en la parte inferior, es decir, ligando el bajo –circunstancias que sí fueron muy ordinarias en el XVIII– sino que se hacía en las voces intermedias superiores²⁰¹.

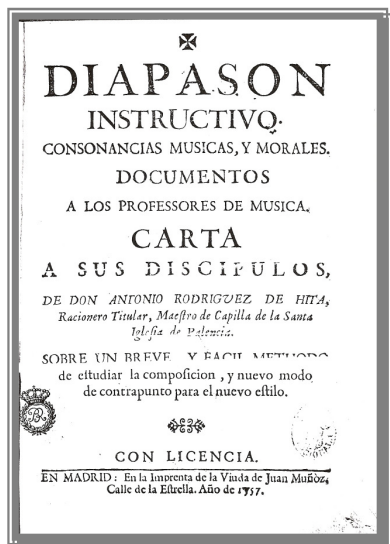
1.9 Antonio Rodríguez de Hita y su *Diapasón Instructivo*...

Músico español que a los 35 años escribe un tratado que lleva por título: *Diapasón instructivo. Consonancias musicas [sic], y morales. Documentos a los profesores de Música. Carta a sus discípulos, de Don Antonio Rodríguez de Hita, Racionero titular, Maestro de Capilla de la santa Iglesia de Palencia. Sobre un breve, y fácil methodo [sic] de estudiar la composición, y nuevo modo de contrapunto para el nuevo estilo*. En el *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid* de Anglés y Subirá, nos dice que, aunque está fechado en 1557, hay un error, porque es de 1757, según se ve corregido a pluma en el ejemplar²⁰². Además, en la página 36, última página del libro, firma el autor en Palencia con fecha 14 de enero de 1757.

²⁰⁰ *Ibid.*, pp. 16-17.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 17: “En los primeros años de la centuria pasada [...] ni se tenía noticia siquiera de las 7.^{as} mayor, y menor, de las 2.^{as} y 5.^{as} mayores, y menores, y de la otra 4.^a diminuta, y mucho menos de las 6.^{as} redundantes: v. gr. de la *Elami* bemolado, a *Csolfaut* sostenido, aunque esta, según a veces se ejecuta, no es 6.^a, sino 7.^a”.

²⁰² ANGLÉS, HIGINIO y SUBIRÁ, José: *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*. Vol. II. Barcelona, 1949, p. 190.



II. 22. Cubierta del libro *Diapasón Instructivo...* de Antonio Rodríguez de Hita.

[Dimensiones: 14,5 cm de ancho y 20 cm de largo, encuadernado en cartón].

En lugar de un prólogo, incluye una amplia disertación de 23 folios, la cual no está paginada, dirigida “A la noble profesión [*sic*] de la Música”. La obra no contiene un índice, sin embargo, se puede ir entresacando según van apareciendo los temas en el transcurso del libro. Los primeros comentarios que el autor hace sobre la pedagogía musical española de la primera mitad del siglo XVIII nos resultan poco alentadores porque señalan las características negativas que los profesores de música de su época generalmente han mantenido frente a la manera de enseñar la música. Critica, pues, a aquellos profesores que piensan que para hacer música, ya sea como instrumentista, cantante o compositor, sólo es necesaria la práctica, sin conocer las razones teóricas que la sustentan:

[...] Hay en nuestra Facultad (como en las demás) introducida ya una especie de jerga, que no pasando de Sacristanes, no hace creer Orpheos. Os doy el conocimiento práctico de esto: Veis infinitos (por lo que respecta la ejecución) que os dicen: Para ejecutar, no es menester más que práctica, y Maestros a quien imitar; que todo lo demás que es especulación, está de sobra en una Facultad Physica, cuyas pruebas se reducen a experiencias, que en estando el oído contento, juez supremo suyo, nada más es necesario, y así lo llevan adelante, manteniéndose en ocio sumo de lo noble, y ejercitando a bulto sólo lo mecánico; más no

para aquí la desidia, y error contagioso nuestro. [...] Se mofan del aplicado, y estudioso, y quieren echarle del mundo, porque es contrario a sus obras. El Profesor más estulto [es decir, necio o tonto] de otra facultad tiene, por lo menos, algún Libro, aunque sea sólo para verle por el forro; pero de los nuestros, raro se ve que le tenga, y quien de los pocos útiles, que hay escritos, haya leído siquiera un párrafo de alguno. Lo primero que os aconsejo es, que vaya fuera este ocio, y no creáis a éstos, que sólo intentan haceros de su gavilla, por no tener quien pueda dar motivos a su vergüenza²⁰³.

A raíz de estas tristes circunstancias, Rodríguez de Hita considera a los libros teóricos de música como densos y poco claros y, sobre esto, hace un significativo análisis de las obras de algunos teóricos, desde los antiguos hasta sus contemporáneos, criticando duramente su contenido y efectividad.

[...] [es peor] que aún en nuestros libros, y más clásicos autores, no se ven reglas precisas para los compositores, sin es tal cual tradición, y uno, u otro aviso práctico; de suerte, que después de muchas hojas, y gastados muchos ojos, se quedan tan ciegos como entraron en ellos: Me quejo, y no hay desprecio, ni jactancia en esta queja, pues para lo uno hallo disculpa, y para lo otro no encuentro motivos; y así me vuelvo a quejar de nuestros Autores, porque gastando el tiempo en llenar volúmenes, hablando mucho, y diciendo poco, no pensaron en darnos reglas para hace lo mismo que ellos sabían: copiaron lo más unos de otros, sin hacerse cargo de que la distinción de tiempos debía hacer distinta la Música, y sus reglas, no en la sustancia de saberla, sino en los accidentes de practicarla. Y así se ve, que ninguno aprende a componer por Cerone, por Llorente, ni por Nasarre; y solo lo hace fuerza de lección, y tiempo más, o menos mal, o bien, según el ingenio de su Maestro, y el suyo y esto es porque no escribieron para enseñar, y de lo poco que enseñan, aquello no sirve en este tiempo. Penetrado de este sentimiento, y con el ansia de que vosotros, ni nadie gaste tanto tiempo inútil, como yo gasté, y todos gastan en aprender, sopena de que mentirán si dicen lo contrario; y en beneficio de la sociedad he pensado en desengañaros, escribiendo un

²⁰³ RODRÍGUEZ DE HITA, Antonio: *Diapasón instructivo. Consonancias músicas, y morales. Documentos a los profesores de Música. Carta a sus discípulos, de Don Antonio Rodríguez de Hita, Racionero titular, Maestro de Capilla de la Santa Iglesia de Palencia. Sobe un breve, y fácil método de estudiar composición, y nuevo modo de contrapunto para el nuevo estilo*. Madrid, Imprenta de la Viuda de Juan Muñoz, 1757, p. 2.

arte de composición, que conste de reglas, y razones, para que en el discurso de dos años pueda, el que no sea negado a tal profesión, salir perfecto, y consumado Compositor.

Con relación a otros tratados que menciona el autor, y que de alguna manera reconoce como buenos, consta el de Cerone, del cual dice “[en el se encuentran] muy abundantes noticias, y curiosidades de vuestra facultad; muchos avisos prácticos muy útiles, aunque todo esparcido por un volumen muy dilatado”²⁰⁴. De otros autores comenta:

En Montanos buena explicación de las proporciones, y documentos para componer un Canon. En Llorente algunas moralidades, y argumentos metafísicos bien puestos. En Nasarre muchas prácticas escogidas, y primorosas, y un tesoro en el punto de suposiciones. ¿Juzgáis que os hará Maestros alguno de ellos? ¿Sabéis quién lo es por su estudio, y en dos años? Echádmelo acá. Pues por el de Kirker, Dechales, Gaforo, Salinas, Angello, Gaspar Scotto, Roseto, y otros sé yo, que mucho menos. Del método que yo explico os daré dos, porque ha poco que está en práctica: y os entenderéis con ellos, si gustáis²⁰⁵.

Finalmente, Rodríguez de Hita menciona a dos autores modernos que considera también muy importantes, el primero, Antonio Ventura Roel del Río: aunque reconoce que no ha leído su obra, cree que es un buen trabajo²⁰⁶. El segundo, es el francés Rameau, al que alaba mucho, pero con el inconveniente de que su obra *Elementos de Música teórica y práctica*, impresa en París en 1752, es difícil de adquirir y, además, está escrita en francés.

Ahora bien, sobre la aplicación del término *contrapunto* para la composición musical a varias voces, el autor no es muy partidario de que sea éste el más indicado porque considera que no representa lo que es en efecto; ya que, una voz contra otra, dice: “no siempre significa oposición, sino es unión, y hermandad algunas veces, como me lo prueban las dos preposiciones Latina, y Griega *in* y *anthi*, que aunque

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 8.

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ Nos referimos a VENTURA ROEL DEL RÍO, A.: *Institución harmónica o doctrina musical teórica...*, op., cit.

significan contra, se ponen tal vez para lo contrario, según lo persuade la voz *Antiphona*²⁰⁷. De cualquier forma, por ser voz de romance, opta por seguir utilizando el término *contrapunto* en lugar de *Anthiphonía* como sería para él lo correcto, pero, en el entendido de no concebirlo como contrariedad de sonidos sino como la unión de éstos.

El estudio del contrapunto lo inicia con las definiciones de los conceptos básicos sobre los cuales se edifican las normas generales. Dichos principios son en realidad el estudio de los intervalos, es decir, las especies:

Especie en contrapunto, o composición, es la mixtura, formación, o agregado de los intervalos harmónicos. Son los elementos, o especies perfectas, imperfectas, y falsas. Para haber especies elementales, es necesario, a lo menos, dos voces, y por su orden se llaman así: unisonus [*sic*], segunda, tercera, cuarta, quinta, sexta, séptima y octava²⁰⁸.

En el siguiente cuadro, presentamos cada una de estas especies con las características específicas que el autor señala como elementos importantes de información para el correcto manejo del contrapunto:

²⁰⁷ RODRÍGUEZ DE HITA, A.: *Diapasón instructivo...*, op. cit., p. 30.

²⁰⁸ *Ibid.*, pp. 18-19.

Cuadro 18. Características de las especies contrapuntísticas según Rodríguez de Hita

Especie contrapuntística	Característica
Unisonus [<i>sic</i>] [Unísono]	Agregado de dos voces en una cuerda y signo sin alguna distancia
Segunda [disonante falsa]	Consta de un tono sexquioctavo que se integra por nueve comas. Se divide en mayor y menor
Tercera [consonante imperfecta]	Es mayor la que consta de diez y ocho comas y menor la que dista por catorce comas
Cuarta [consonante mixta]	Es perfecta o consonante si consta de dos tonos, uno mayor y otro menor y de un semitono cantable*. Es mayor o superflua si consta de tres tonos, dos mayores y uno menor Es menor o remisa si consta de dos semitonos mayores y un tono menor
Quinta o diapente [consonante perfecta]	Es perfecta si consta de tres tonos, dos mayores y uno menor y un semitono cantable* Es disonante superflua consta de tres tonos, dos mayores y uno menor y de dos semitonos uno mayor o cantable y otro menor o incantable* Es disonante remisa o semidiapente si consta de dos tonos mayores y de dos semitonos también mayores o cantables*
Sexta o exachordio [consonante imperfecta]	Es mayor si consta de cuatro tonos, tres mayores y uno menor y de un semitono mayor o cantable* Es menor si consta de tres tonos, dos mayores y uno menor y de dos semitonos mayores o cantables*
Séptima o etachordio [disonante falsa]	Es mayor si consta de un diapente y dos tonos, uno mayor y otro menor Es menor si consta de un diapente y un tono mayor y semitono cantable*
Octava o diapasón [consonante perfecta]	Es una especie compuesta del unísono

* El semitono cantable o mayor se denomina así por su facilidad para ejecutarse, consta de una distancia de cinco comas. El semitono incantable o menor se denomina así por su dificultad de ejecución, consta de una distancia de cuatro comas dentro de su propio signo ya sea en bemol o sostenido.

FUENTE: RODRÍGUEZ DE HITA, A.: *Diapasón instructivo...*, *op. cit.*, pp. 18-21.

Estas son las especies simples de las cuales resultan sus respectivas compuestas que conservan su clasificación de consonancia ya sea perfecta, imperfecta o disonancia falsa. Por ejemplo, las especies compuestas 12.^a, 19.^a, 26.^a y

33.^a, derivadas de la 5.^a que es la simple, conservan su clasificación de consonante perfecta.

Antes de llegar a las reglas propias del contrapunto, el autor hace un glosario general de términos esenciales donde aclara su perspectiva sobre el movimiento y comportamiento de las voces. Entre estas definiciones reconocemos los movimientos de las voces de la misma forma que en la actualidad, es decir: recto, contrario y oblicuo. Sin embargo, con respecto a la ligadura²⁰⁹, hace subdivisiones interesantes que presentamos en el siguiente cuadro:

Cuadro 19. Clasificación de la ligadura según Rodríguez de Hita

Ligadura	Descripción
Precisa	Se usa en las especies falsas, se integra de prevenir, ligar, y desligar*
Voluntaria	Es sincopar o ligar los puntos en una voz, sólo para ella, de manera libre y al gusto del compositor
Lata [Del lat. <i>latus</i> : Dilatado, extendido]	Se hace en la especie falsa por figuras latas, es decir, movimiento pesado sin aceleración
Diminuta	Se hace por figuras diminutas, es decir movimiento ligero con aceleración
Burlada	Es la que va por su curso normal pero llega a una parte en el desligue que no se esperaba, ya sea especie perfecta o falsa

* Se previene en la primera parte de la síncopa y en cualquier especie, se liga en la segunda parte de la síncopa que es la parte principal del compás formando una especie falsa, y se desliga en el siguiente pulso por grado conjunto descendente.

FUENTE: RODRÍGUEZ DE HITA, A.: *Diapasón instructivo...*, op. cit., pp. 22-23.

Las reglas del contrapunto que presenta Rodríguez de Hita establecen primeramente las condiciones de escritura basándose en el sistema musical de la época y, a partir de esta base, va llevando al aprendiz de manera gradual a formar el rompecabezas del juego contrapuntístico, desde cómo iniciar la composición hasta la

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 22: “Ligadura es unión de un signo, o punto, que comprenda parte de dos compases con síncopa, o ligados; es precisa, voluntaria, lata, diminuta, y burlada”.

manera de terminarla. En este viaje de normas imperan los movimientos contrarios sobre los rectos o paralelos, así como el cuidado de no dar dos especies perfectas iguales de manera sucesiva, es decir, las temidas octavas o quintas²¹⁰. Asimismo, reglamenta la conducción entre sí de las especies consonantes perfectas e imperfectas apoyándose en movimientos contrarios y oblicuos, y desplazamiento de una de las voces por grado conjunto²¹¹.

La aplicación de la especie disonante en parte principal de compás es considerada como de mal gusto y, por tanto, debe evitarse, salvo cuando estas disonancias son utilizadas como ligaduras, es decir, en síncope, con su respectiva prevención o preparación y su desligue o resolución por grado conjunto descendente²¹².

Las notas acompañantes a las ligaduras o retardos que utiliza Rodríguez de Hita mantienen una constante con tratadistas anteriores como Francisco Valls (1742), aunque un poco más limitada (véase *supra* p. 182). Rodríguez relaciona la séptima con la octava, la cuarta con la quinta, la novena con la decena o tercera, y la quinta remisa con la sexta menor²¹³.

La variedad en la línea melódica, y sobre todo en el final o cláusula, es una característica importante que Rodríguez de Hita sugiere para mantener la frescura, con esto nos referimos a que se deben evitar las repeticiones de giros melódicos ya que esto contribuye a la pérdida de interés del oyente. De la misma manera, es importante cuidar que el tipo de figuras que se van enlazando para construir la

²¹⁰ *Ibid.*, p. 25.

²¹¹ *Ibid.*, p. 26: “[...] No se den dos consonancias perfectas, continuadas de una misma especie, o naturaleza en movimiento recto, e igual una voz con otra. [...] Entre dos perfectas de una cantidad póngase imperfectas. [...] Lleven las voces por lo común contrarios movimientos, porque resulta armonioso artificio; pero no es tan necesario, que no quepa variación. [...] Las voces aguda, y grave canta dulcemente por contrarios movimientos de la sexta a la octava, de el unísono a la tercera, de la sexta menor a la tercera, y al contrario, y de la cuarta superflua (siendo gradatin) a la sexta, de la quinta menor a la tercera, y del mismo modo de la sexta menor a la quinta, estando quieta la una parte, superior, o inferior, que sea, con esta advertencia, si es superior la que se mueve bajando, si es inferior, subiendo”.

²¹² *Ibid.*: “Para toda ligadura guárdese la prevención, y el desligar por misma voz que liga, punto sincopado, y bajar gradatin por tono, o semitono [...]”.

²¹³ *Ibid.*, p. 27.

melodía no produzcan tropiezos de la velocidad, es decir, que se detenga o apresure de forma repentina por pasar de figuras largas a cortas, por tanto se aconseja un cambio gradual²¹⁴.

Las consonancias imperfectas, terceras o sextas, se pueden utilizar libremente, sin embargo, no conviene abusar de esta libertad, sobre todo cuando se usan de forma consecutiva, porque se estaría atentando contra la variedad²¹⁵. Lo mismo sucede con las pausas o silencios, que se pueden practicar pero cuando no es en una voz que haciendo ligadura todavía no resuelve, “[...] ni después de figuras diminutas, y en la composición cuando se parte la dicción, o sentencias de la letra”²¹⁶. Para terminar el ejercicio contrapuntístico, se deberá utilizar la consonancia perfecta de octava²¹⁷.

Con lo anteriormente expuesto, Rodríguez de Hita considera que es suficiente para estar a las puertas de la composición, además, está convencido de que algunos conceptos que propone en su tratado constituyen una innovación y, por tanto, un buen complemento a lo que dijeron los antiguos: tal es el caso de la *cláusula* y la *ligadura*. Pensaba que los antiguos habían caído en el error de desarrollar los temas de la composición de forma exhaustiva y, como consecuencia, se producía una divagación que es traducida en confusión para el alumno. En busca de solución, el autor diseña su tratado con la pretensión de ser claro y conciso pero, además, su innovación va más allá al incluir al final de su libro algunas propuestas diferentes que hacen de su método un elemento importante para la transformación de los conceptos tradicionales

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ *Ibid.*, p. 28: “Úsense las imperfectas, sin más limitación, que la de no continuar muchas, porque no enfaden, y faltar a la regla que manda la variedad, pero con esta advertencia de ser la tercera mayor, si se ha de pasar gradatin a la octava; y lo mismo la sexta, pasando a la tercera, aunque en esta parte tiene variación”.

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ *Ibid.*: “Acabe la composición en la octava, siendo a solo, y a dos, y a tres etc., en la postura parte principal o final del tono; y en el intermedio guárdese el orden de cláusulas (atendida la final) en las intermedias, y extravagantes”. Con relación a las cláusulas, Rodríguez de Hita las clasifica en final, intermedia y extravagante. “Cláusula final es la que se hace en el deltono [*sic*] sobre que se compone, y esta es diferente, y varia, cuando lo son aquellos [...]. Cláusula intermedia es la que se hace comúnmente en la cuerda de cada tono, y para esto nos guían las canturias en el Canto Llano [...]. Cláusula extravagante es la que se hace en signo, que no es de el final, ni mediación del tono [...]”.

del contrapunto. Estas propuestas a las que nos referimos conciernen al uso de las especies, las ligaduras, los enlaces de consonantes y los diapasones.

Para Rodríguez de Hita, “las especies simples no son más que cuatro, empezando a ser compuestas desde la quinta”²¹⁸, situación que contradecía a los anteriores tratadistas como Francisco Valls, quien había señalado en su *Mapa Armónico* (1742) que las especies simples se consideran hasta la 7.^a (véase *supra* p. 166). De las ligaduras, dice: “[...] no hay ligaduras, sólo sí especies consonantes, y disonantes, libres para practicarse”²¹⁹. De las quintas u octavas, nos sorprende con su visión revolucionaria porque sugiere claramente “que se pueden dar dos quintas, y dos octavas”²²⁰ y, por otro lado, “que la cuarta es especie consonante, y perfecta, [...]”²²¹, situación que ya se había empezado a gestar por los mismos compositores del siglo XVII provocando desde entonces un desacuerdo entre los compositores y tratadistas, según lo constata el mismo Hilarión Eslava en su *Escuela de Composición...* (1864)²²².

Los argumentos que presenta Rodríguez de Hita en defensa de sus propuestas, se basan en el siguiente razonamiento:

En la música no se busca más que el sonar bien: para sonar, no es menester más que ruido: para sonar bien, son menester tonos: para usar bien los tonos, son menester reglas. Las reglas de los tonos se reducen a enseñar colocación de las especies, y cadencia. Toda la Música es diapasones; suponiendo, que diapasón llamamos la postura perfecta de cuatro voces [...]. Los diapasones sonoros son, dos: diapasón de tercera menor, y diapasón de

²¹⁸ *Ibid.*, p. 31.

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ *Ibid.*

²²² “En el siglo XVII empezó a generalizarse el uso de la disonancia natural sin preparación, llamada hoy 7.^a dominante, que se había usado alguna rara vez anteriormente; y aunque los tratadistas no la admitieron, sosteniendo para ello ruidosos debates, los compositores que se dedicaron al drama musical u ópera, que empezó entonces a cultivarse, siguieron practicándola con éxito. Nació también entonces la melodía, cuyo germen se hallaba en la música popular. Empezóse igualmente a hacerse uso del género que llamamos cromático y de la 4.^a como consonancia. De este modo fue creciendo el desacuerdo entre los compositores y los preceptistas”. (ESLAVA, Hilarión: *Escuela de Composición, Tratado Segundo del Contrapunto y Fuga*. Madrid, [s.n.], 2.^a ed., 1864, p. III).

tercera mayor, los diapasones disonantes son dos; diapasón disonante por la segunda mayor, o menor; y diapasón disonante por la séptima mayor, o menor [...]. Las combinaciones que se hace de los diapasones, es toda la composición, y para ellas son las reglas que ha dictado la experiencia. Esta es toda la Música²²³.

Finalmente, para cerrar el tema y llegar al final del libro, sugiere la práctica asidua de todo lo dicho en el mismo orden en que fue expuesto.

1.10 Los tratados de 1760-61

La teoría de la composición durante estos años se enmarca bajo una perspectiva de tradicionalismo y, por tanto, de apoyo a los preceptos establecidos en el pasado, los cuales se estaban viendo amenazados por la intromisión de nuevas tendencias como la llamada *Música de moda*, reflejada, incluso, en la misma música religiosa.

En este orden de ideas, los preceptistas que hemos incluido en nuestro periplo por la historia del contrapunto son los más representativos, o quizá los únicos, que abordan más directamente el tema del contrapunto. Estos teóricos son Diego de Roxas y Montes, que publica su obra en 1760, Gerónimo Romero de Ávila (1761) y Juan Francisco de Sayas (1761).

1.10.1 Diego de Roxas

Teórico e instrumentista de la catedral de Córdoba, ciudad en la que probablemente nació, según notas de María Sanhuesa Fonseca²²⁴, escribió en 1760 su obra *Promptuario Armónico y Conferencias teóricas y prácticas de Canto Llano, Con*

²²³ RODRÍGUEZ DE HITA, A.: *Diapasón instructivo...*, op. cit., p. 31.

²²⁴ SANHUESA FONSECA, M.: "Roxas y Montes, Diego de". *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, op. cit., vol. 9, p. 443.

las entonaciones de Choro, y Altar, según la costumbre de la Santa Iglesia catedral de Córdoba, la cual fue concebida para la educación de los niños, por lo tanto, el lenguaje utilizado se ajusta a esta circunstancia. Su estructura pedagógica es la típica basada en el sistema de pregunta y respuesta. Con relación a sus contenidos no representa una aportación original, sin embargo, incluye algunos conceptos técnicos interesantes sobre la emisión de la voz que confluyen en la idea de que la voz sólo surge por la intervención del pecho, descartando el registro de cabeza.

Este libro de dimensiones 15 cm de ancho por 30 cm de largo, empastado en cuero de pergamino, es un método básicamente de canto llano, pero es interesante resaltar sus fuentes porque esto nos permite visualizar la recepción y difusión de otros tratadistas que se mantenían presentes y seguramente influían musicalmente en España en la segunda mitad del siglo XVIII.

Sus fuentes, como el mismo autor lo manifiesta, son San Ambrosio, San Gregorio, San Agustín, San Isidoro, San Bernardo, El Papa Juan XXII, el Venerable Beda, el P. M. Fr. Luis de Granada, el P. Atanasio Kirker, Aristóteles, Averroes, Pitágoras, Euclides, Severino Boecio, Guido Aretino, Franquino Gáforo, Nicolás Ubolico, Blás Roseto, Marcheto Paduano, Don Pedro Cerone, Francisco Montanos, Andrés de Monserrate, Fr. Juan Bermudo, el Maestro Andrés Lorente, Don Antonio de la Cruz Brocarte, Fr. Pablo Nassarre, Fr. Martín Coll, el P. M. Pedro de Ulloa, el P. Tosca, Villegas, y el Doctor Thorre²²⁵. De todos estos autores se ha valido para escribir su obra, autores que tuvieron un impacto muy importante en la teoría y, al margen de los extranjeros que cita, los españoles como Montanos, Bermudo, Lorente, Brocarte, Nassarre, Marín y Coll y el mismo Pedro de Ulloa nos dejan sus enseñanzas nuevamente en este método de Roxas, a través de generaciones que se alimentan de Pedro Cerone y éste a su vez de sus predecesores.

²²⁵ ROXAS Y MONTES, Diego de: *Prontuario Armónico y Conferencias teóricas y prácticas de Canto Llano, Con las entonaciones de Chori, y Altar, según la costumbre de la Santa Iglesia catedral de Córdoba*. Por Antonio Serrano y Diego Rodríguez, Impresores de santo Tribunal de la Inquisición y de dicha Ciudad. Córdoba, 1760. (Véase Prólogo).

Roxas y Montes mantuvo la teoría tradicional básica del cantollano que, a su vez, se ve reflejada en la teoría del contrapunto en el uso de las especies o intervalos. Los temas que trata van desde el estudio de la mano musical, voces, signos, claves, compás, movimientos y mutanzas, hasta todo lo relacionado con los tonos, intervalos, cláusulas y modo de entonar oraciones.

1.10.2 Gerónimo Romero de Ávila

Gerónimo Romero de Ávila (1717-1779), quien publica en 1761 su *Arte de Canto Llano, y Órgano, ó Prontuario Músico, Dividido en quatro partes...*, que se convierte “[...] en uno de los tratados más difundidos de la época”²²⁶ como lo confirman sus dos ediciones posteriores, la de 1785 por la imprenta de D. Joseph Doblado, y la de 1831 por María Martínez Dávila²²⁷. La edición consultada para nuestra investigación fue la de 1761²²⁸. En la portada de la obra indica que está dividida en cuatro partes: la primera trata de la especulativa del canto llano; la segunda, de la práctica del mismo canto; la tercera, de la especulativa y práctica de todo himno, secuencia o prosa; la cuarta, de la especulativa y práctica del canto de órgano según el moderno estilo.

Es un libro dirigido a principiantes, y con la intención de ofrecer los conocimientos necesarios para que en las iglesias haya ministros con habilidad para el canto eclesiástico y así no haya deformidades. Está escrito en forma de diálogo, maestro-discípulo. Comienza aclarando que el canto llano es lo mismo que el canto

²²⁶ SERRANO VELASCO, Ana [et al.]: *Estudios sobre los teóricos españoles...*, op. cit., p. 67.

²²⁷ *Ibid.*, p. 66.

²²⁸ ROMERO DE ÁVILA, G.: *Arte de Canto-Llano, y Órgano, ó Prontuario*. Por Joachin Ibarra. Madrid, 1761, 535 p. Sus dimensiones son de 16 cm de ancho por 22 cm de largo, empastada en pergamino. (Ar. de la B.N.E., sig.: M/2132 y 3314-3).

gregoriano, ambrosiano o eclesiástico, el cual no está sujeto a modos, tiempos, ni prolações, como el canto de órgano²²⁹.

Ahora bien, en el terreno del canto de órgano, se observan algunos ejemplos a dúo, en los cuales, como es evidente, existe una manifestación de contrapunto, es decir, la utilización de otra voz simultánea, cuya relación interválica pone de manifiesto la clara aceptación en el uso de los intervalos de 3.^a, 5.^a, 6.^a y 8.^a, evitando, eso sí, la sucesión de quintas u octavas y, en su lugar, la preferencia de las terceras y sextas.

1.10.3 Juan Francisco de Sayas

De los preceptistas que defendieron la importancia del estudio del contrapunto como herramienta principal en la formación del compositor, fue uno de los discípulos de Nassarre, Juan Francisco de Sayas²³⁰, un importante teórico y organista de la catedral de Tarazona (Zaragoza), quien por la necesidad de rescatar el orden en la música eclesiástica publica en Pamplona en 1761 su tratado *Música canónica, motética y sagrada, su origen y pureza con que la erigió Dios para sus alabanzas divinas. La veneración, respecto y modestia, con que la debemos todos los sacerdotes practicar en su santo templo, cantando los divinos oficios con la mayor perfección. Respeto con que los gentiles la miraron para con sus fingidas deidades, en sus templos profanos; contra la aplaudida y celebrada con el renombre de la moda, por athena, theatral y prophana: fundado en las escrituras divinas, concilios sagrados, decretos y bulas pontificias, santos padres y autores los más graves de la facultad*. Un título muy largo y, sobre todo, recargado de adornos, como los utilizados hasta los primeros decenios del siglo XVIII, pero con el cual quería expresar de entrada su

²²⁹ *Ibid.*, p. 1.

²³⁰ No se conoce la fecha exacta de su nacimiento y muerte, sin embargo, se estima que murió en 1764, asimismo: “Barbieri lo considera nacido en Tarazona y Saldoni lo califica de aragonés, mientras que Mitjana apunta un origen navarro”. (SANHUESA FONSECA, M.: “Sayas, Juan Francisco de”. *Diccionario de la música española, op. cit.*, vol. 9, p. 849.

repudio a la música religiosa de su tiempo por su preferencia al estilo dramático contradiciendo el estilo antiguo que era puro y, por tanto, digno de estar en las iglesias españolas. Es un tratado interesante por la importancia que le otorga al contrapunto y, además, a otros temas como la influencia de la música en la conducta humana, es decir, la música como terapia, incluso como herramienta para la expulsión de demonios en los rituales de exorcismos.

El carácter técnico del tratado y, especialmente, en lo que se refiere al contrapunto, nos ofrece a una representación muy valiosa de lo que era el panorama de la música polifónica del periodo barroco. Consta de tres partes divididas en discursos, cuyos títulos, presentamos a continuación y, sólo en lo que respecta a la tercera parte, describimos de forma resumida sus contenidos por ser éstos los que están relacionados con nuestro tema:

Parte I. De la Música en común, origen y principios de la Música Sagrada.

Parte II. De la Música Mensural o Canto de Órgano.

Parte III. De la Música llamada Rítmica y sus materias.

Esta tercera parte, discurso VIII, se encuentra dividida en 9 secciones:

- 1.^a De los contrapuntos y sus especies.
- 2.^a De la gran formalidad y cuidado con que enseñaban los antiguos esta materia de contrapuntos.
- 3.^a De las ligaduras, temas, o pasos de la composición de a tres, y cuatro sobre bajo.
- 4.^a De la composición de a tres y cuatro sobre tiple.
- 5.^a De la composición sobre bajete.
- 6.^a De la composición de a tres suelto.
- 7.^a De la composición de a 4 suelto.
- 8.^a De los conciertos a 5 y a 6.
- 9.^a De los conciertos a 7 y a 8.



II. 23. Cubierta del libro *Música canónica...*, de Juan Francisco de Sayas.
[B.N.E., sig.: M/44. Dimensiones: 14,5 cm de ancho por 20 cm de largo].

En la primera sección, “De los contrapuntos y sus especies”, comienza Sayas con elogios al trabajo realizado por sus antecesores y, a su vez, presenta una definición del contrapunto, ya que considera que todo conocimiento, para su mejor comprensión, debe iniciarse desde sus raíces. El contrapunto para Sayas es “un número que se compone de diversidad de consonancias y llamase así; porque su composición es con contrarios movimientos, aprobados por el arte [...]”²³¹. Estos movimientos contrarios son practicados sobre todo en las consonancias perfectas como lo son la quinta u octava, aunque con reglas específicas, es decir, si se aborda una octava, es el bajo quien debe bajar y el tiple subir y, en el caso de la quinta, el bajo sube y el tiple baja²³². De aquí mismo se desprende la prohibición de dar consecutivamente dos

²³¹ SAYAS, Juan Francisco de: *Música canónica, motética y sagrada, su origen y pureza con que la erigió Dios para sus alabanzas divinas, la veneración, respeto y modestia con que la debemos todos los sacerdotes practicar en su santo templo, cantando los Divinos Oficios con la mayor perfección. Respeto con que los gentiles la miraron para con sus fingidas deidades en sus templos profanos, contra la aplaudida y celebrada con el renombre de la Moda por agena, theatral y prophana: fundado en las escrituras divinas, concilios sagrados, decretos y bulas pontificias, santos padres y autores los más graves de la facultad*. Por José Rada. Pamplona, 1761, p. 286.

²³² *Ibid.*, p. 287: “[En las composiciones] para dar la octava, ha de ser por el movimiento contrario disyuntivo; esto es, que ha de bajar el Bajo, y subir el Tiple. Y para dar la quinta, ha de ser al contrario, esto es, que ha de subir el Bajo, y ha de bajar el Tiple, el cual movimiento se llama conyuntivo; y como estas dos especies son las más perfectas, y consonantes, de aquí es de donde toma la Etimología, llamándole contrapunto”.

especies de la misma proporción²³³. No hace una descripción detallada de las diferentes tipos de especies porque da por hecho que éstas son ya de sobra conocidas, sin embargo, simplemente hace alusión a su división en consonantes y disonantes²³⁴.

La segunda sección, titulada “De la gran formalidad y cuidado con que enseñaban los antiguos esta materia de contrapuntos”, está conformada de elementos que, a pesar de no presentar ejemplos musicales, nos permiten comprender los procedimientos contrapuntísticos más comunes y generales que se utilizaban en la composición. Por ejemplo, podemos distinguir el contrapunto de semibreves y mínimas, el de mínimas y semínimas, los de semínimas y corcheas, y el de compás mayor entre otros²³⁵. Asimismo, el uso del contrapunto transferible o doble es un recurso que reconoce Sayas como parte del empleo técnico eficaz en las composiciones de la época con sus respectivas aplicaciones correctas de ligaduras o síncopas con función de retardo²³⁶.

Interesante resulta ver que los contrapuntos no sólo se realizaban sobre canto llano, sino también sobre canto mensural, el cual representa mayor dificultad en su composición por la variedad de figuras que entran en juego. Este tipo de práctica es, sin más, el contrapunto que conocemos en la actualidad como florido, donde las voces participantes mantienen un movimiento constante debido a la variedad de

²³³ *Ibid.*

²³⁴ *Ibid.*, p. 288.

²³⁵ *Ibid.*, pp. 289-290: “Los que estudiaban, escribían en sus Cartapacios [es decir, sus cuadernos de apuntes], sobre un Cantollano, los contrapuntos de semibreves, de mínimas; los de mínimas, y semínimas, con sus Glosas; los de semínimas, y Corcheas, los de Compás mayor, de Sexquialtera menor; de Sexquialtera a nueve, de Sexquialtera mayora doce; contrapunto ternario, en el que entran tres Semínimas al Compás, y en las Glosas seis Corchas, llamado Subsexquialtertia: Ternario mayor, el que se señala con una O, en el que entran seis mínimas al Compás, y en las Gozas entran doce Semínimas de Semibreves al alzar, y de Mínimas sin Compás, de imitación el que tiene mucha similitud, con los Passos con Tema, etc.”

²³⁶ *Ibid.*, p. 290: “Todos estos tratados, y diversidad de contrapuntos, no sólo se daban a sobre Bajo; sino también a sobre Tiple, aumentándose en esto, y subiendo de punto la dificultad; porque como saben los Maestros, son tan diversos, cuanto se distinguen todas las especies, así consonantes, como disonantes de los de sobre Bajo; pues, hasta en los movimientos se distinguen. Esto es: que si en los de sobre Bajo son ascendiendo, en los de sobre Tiple son descendiendo: si en los primeros se hace una Ligadura de Séptima; en los segundos es de Segunda, etc.”.

figuras de nota, siempre en busca de un constante diálogo y equilibrio melódico a través de compensaciones rítmicas²³⁷.

Por otro lado, todo esto a su vez se enriquecía con la composición de “[...] contrapuntos sobre varias proporciones, esto es: que cantando el Tiple a Compasillo, el contrapunto se decía bajo la proporción subsexquialtera, combinando ambas proporciones, como son, el número binario, con el ternario, a un mismo tiempo”²³⁸. Recordemos que el compasillo, así como el compás mayor, son compases en donde las figuras se convierten en imperfectas, es decir, la máxima vale dos largas, la longa dos breves y la breve dos semibreves.

La combinación simultánea de ritmos diferentes da lugar a una variedad de posibilidades contrapuntísticas que Sayas describe en su tratado de la siguiente manera:

Sobre el mismo tiempo *Ternario*, explican también el contrapunto de la proporción *sexquitercia*, el cual se señala con un 9 arriba, y un 12 abajo, dando a entender, que estas nueve figuras (que deben ser semínimas) están en proporción *sexquitercia*, con la parte con quien combinan. También escriben el de la proporción *sexquialtera*, bajo el mismo Compás *Ternario*, en el que entran el Compás diez y ocho Semínimas, que se cantan, doce al dar del Compás y seis al alzar, y se señala (en la voz, que lo echa) con un uno, y un ocho arriba —18— y con un uno, y un dos abajo —12—, cuyos números explican su cualidad, y proporción²³⁹.

En la tercera sección nos explica las ligaduras y los pasos de la composición a tres y cuatro sobre bajo. Con relación a la ligadura Sayas sólo nos dice que una ligadura debe constar de tres partes: la prevención, la ligadura y el desligar, es decir, la resolución. Dicho esto, no hay más información sobre este aspecto, aunque Sayas aclara que su intención es sólo describir los conceptos de una forma general sin entrar en detalle debido a que los antiguos tratadistas ya lo han explicado ampliamente y

²³⁷ *Ibid.*, p. 292: “Y adviértase, que ocurren muchos casos, en que el Contrapuntante es preciso callar, esto es: cuando los contrapuntos son de semibreves al alzar; porque en aquel Periodo no hay nada, que poder decir [...]”.

²³⁸ *Ibid.*, p. 293.

²³⁹ *Ibid.*, p. 295.

con suficientes ejemplos²⁴⁰. También de manera general aborda los pasos o imitaciones que se pueden hacer en una obra:

Los Passos, Temas, o Subyectos se llaman así; porque se sujeta el entendimiento a levantar sobre ellos, los discursos, sin perder la vista aquel Tema; esto es, aquel Canto llano, sobre quien se zanja las ideas, y este sirve como de texto, para levantar las fantasías acordes, imitando unas voces a otras, así en los movimientos, como en las figuras [...] ²⁴¹.

Sobre las composiciones a cuatro, nos dice solamente que se debe tener cuidado en que las voces mantengan un tipo de movimiento adecuado, propio y con un correcto uso de las especies perfectas²⁴².

La sección cuarta nos conduce al tema de la composición sobre tiple, donde se distinguen los tipos de ligadura que se pueden utilizar a diferencia de la composición sobre bajo. Por ejemplo, en la composición sobre bajo, se manejan las ligaduras de cuarta y de séptima ya que para la de quinta menor, es decir, la quinta falsa o semidiapente, de 2 tonos y 2 semitonos, así como la de segunda, es necesario que la voz inferior tenga movimiento, cosa que no sucede porque se encuentra quieto y, por tanto, no se da la posibilidad de su realización, sin embargo, en la composición sobre tiple, esta circunstancia es diferente de manera que su práctica es posible²⁴³.

En la composición sobre bajete, que es lo correspondiente a la quinta sección, es aquí donde se “ejercitaban los ingenios, para conseguir la facundia de las consonancias”²⁴⁴, es decir, se ponían a prueba las facultades creativas del compositor

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 298.

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² *Ibid.*, p. 299: “En las composiciones a 4 prescriben sus puestos numéricos, y lugares determinados, para usar de las especies perfectas; mirando en todo a la colocación más perfecta de las partes, para que los conceptos más sonoros, estén con sus debidos términos; pues si no lo están así, aunque canten, faltan por la impropiedad de sus movimientos, a su debida perfección [...]”.

²⁴³ *Ibid.*, p. 302: “En estas composiciones se hallan también no sólo la ligadura de 4.^a y de 7.^a con se practican a sobre bajo; sino la de 5.^a menor, y la de 2.^a porque para la de 5.^a menor, es preciso, que haya movimiento en el bajo, y para la de 2.^a lo mismo: y todo esto se verifica; porque el bajo es el que transita, formando distintas consonancias, sobre la parte del Tiple, a quien va sujeto”.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 303.

para conseguir un manejo variado y adecuado de las consonancias. Se dice que esta práctica consistía en que el maestro dictaba un bajete y los alumnos escribían las cuatro voces para después el maestro hacer las correcciones, explicaciones y sugerencias pertinentes.

Las secciones sexta y séptima, referidas respectivamente a la composición de a tres y a cuatro suelto, tratan de forma muy superficial los aspectos técnicos, concentrándose sólo en resaltar la necesidad de cuidar las reglas ya establecidas así como la importancia de mantener el uso de la especie imperfecta para aumentar la sonoridad. De la composición a cuatro suelto, nos dice:

[...] deben las partes convenir para su Composición, ordenación, y disposición; pues caminando todas a un fin, es preciso, que convengan con sus especies perfectas, imperfectas, consonantes, y disonantes, todas de distintas cantidades para su variación, pues son el constitutivo formal, esencia de la Música, y número sonoro²⁴⁵.

Básicamente Sayas nos muestra los usos y costumbres de la pedagogía de la composición y por lo tanto del contrapunto. Para esto se nutre de autores antiguos como Cerone, Nassarre, Lorente y el mismo Bermudo que por su capacidad y eficacia respeta y, por ende, recomienda.

En las últimas dos secciones, la octava y la novena, Sayas introduce el tema de los conciertos a 5, 6, y 7 y 8, respectivamente. En la sección octava nos describe lo que generalmente los teóricos anteriores consideraban más relevante para la composición a 5 y 6 partes²⁴⁶. Un aspecto al que los tratadistas de la época daban importancia en la composición era, sin lugar a dudas, la ligadura. Y, en el caso de la composición a varias voces, ésta adquiriría mayor preponderancia ya que el efecto

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 311.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 321: “Continuaban después con los Conciertos a 5. y 6. voces sobre Bajo, explicando los puestos donde deben colocarse las especies perfectas, según los movimientos y tránsitos, por donde forman sus Consonancias: cuyos movimientos no son numerables, por ser según los discurre, y adapta el compositor [...]”.

sonoro que se suscita enriquece la obra de tal forma que, con el sólo uso de las consonancias, no sería posible lograrlo.

A pesar de no poner ejemplos musicales, Sayas es claro en la importancia de cifrar con números las relaciones interválicas que las voces van efectuando en determinados puestos de tal manera que resulta más sencillo para el compositor verificar si se están cumpliendo las normas de la composición²⁴⁷. Finalmente Sayas nos muestra algunas características de la composición que hacen de ella un mejor discurso musical. En este sentido es menester para el autor buscar la variedad, es decir, no caer en la repetición de ideas musicales, y, además, evitar en lo posible que las voces continúen cantando cuando lo que deben hacer es dejar que otra de las voces ejecute el tema, en otras palabras, la búsqueda constante de compensaciones melódicas²⁴⁸. En las páginas siguientes de su tratado aborda otros temas como el canon, el villancico y la música de moda.

1.10.4 Un vacío contrapuntístico

En los años siguientes hubo publicaciones de nuevos tratados, sin embargo, éstos no incluyeron el contrapunto como parte de sus temas expuestos, es decir que no abordaban propiamente la composición en general, sino sólo el cantollano y canto de órgano.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 326: “[...] deben ponerse los números sobre los acompañamientos, para expresar con ellos, bajo qué postura se hallan las partes de su composición, porque si estas faltan, no pude, ni debe el Acompañante adivinarlo; porque sobre un mismo bajete, se pueden poner las Voces con mucha diversidad; y esta se advierte con los números, que se ponen encima de las figuras; pues las reglas generales no son bastante para inferir el rumbo, la idea, y demás circunstancias, que el compositor tuvo al formar su composición [...]”.

²⁴⁸ *Ibid.*: “[...] que todas las voces (dicho una vez) den lugar a las otras, para hacer lo mismo: que si la composición es dilatada, (continuando siempre el Tema) no repita ninguna el paso, por donde ya lo dijo; porque esto es Apleonismo [*sic*], y no tiene discurso, y falta de este modo la variedad, que es la mayor elegancia [...]. Ni se ha de cantar por diversos Tonos, ni repetir las mismas cláusulas, que causan fastidios [...] pues de otro modo todo pararía en desagrado”.

Estos tratados a los que nos referimos abarcan de 1765 a 1773. El primero de ellos, escrito en Valencia por Pedro de Villasagra²⁴⁹ en 1765, lleva por título *Arte, y Compendio de Canto llano, brevísimo en su inteligencia..., con algunas antífonas y misas para la práctica*²⁵⁰, que, aunque sus contenidos no están directamente relacionados con el contrapunto, no olvidemos que la técnica para el manejo de una sola línea melódica es una base para la conducción de cada una de las voces en el estudio del contrapunto y en este tratado se confirma el uso de la interválica con las mismas aplicaciones que en su caso se harán en el contrapunto.

Otro de los tratados fue *Elementos de música para canto figurado, canto llano y semifigurado*, escrito en 1766 por Miguel Coma y Puig, quien fuera teórico, filósofo y matemático español. Es un libro eminentemente práctico que incluso evita abordar temas históricos como el origen de la música, etc. Incluye elementos nuevos dentro de la teoría musical que seguirán teniendo impacto hasta nuestros días. Por ejemplo, “habla por primera vez de la versión polifónica –a cuatro voces– del canto litúrgico y se preocupa mucho por la emisión de la voz, entonación e interpretación adecuada”²⁵¹. Asimismo, ya no utiliza el término “sostenido” sino el vigente y, lo que es más importante para nuestra investigación: “define entre las notas de adorno la apoyatura según su acepción actual”²⁵². Como bien sabemos, la apoyatura es un elemento que lentamente se ha introducido en la música polimelódica, por lo que resalta su presencia este tratado de la segunda mitad del siglo XVIII. (Véase *infra* pp. 294 y 642).

²⁴⁹ No se tienen datos biográficos de este teórico y compositor español del siglo XVIII, sin embargo, se sabe únicamente, porque él mismo lo dice en el título de su tratado, que fue monje jerónimo y maestro de capilla del real monasterio de San Jerónimo de Madrid. Véase LÓPEZ-CALO, José: “Villasagra Pedro”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, op. cit., vol. 10, p. 942.

²⁵⁰ Es un pequeño tratado de 14 cm de ancho, por 21 cm de largo, empastado en cuero. Su contenido obedece estrictamente al título que lleva, es decir, canto llano. Abarca la definición del concepto; la mano musical; los tonos y semitonos, mayor y menor; los movimientos del canto llano –ascendente, descendente, unisonal, salto de terceras, cuartas, quintas y octavas–; las claves y algunas señales como el guión, ralla o vírgula, plica, bemol y sostenido; los tonos y su formación; y después inicia propiamente con algunas entonaciones para la práctica de salmos, etc. (VILLASAGRA, Pedro de: *Arte y Compendio de Canto Llano, brevísimo en su inteligencia..., con algunas antífonas y misas para la práctica*. Valencia, imprenta de la Viuda de Joseph de Ortega, 1765). (B.N.E., sig.: M/2442).

²⁵¹ SERRANO VELASCO, Ana [et al.]: *Estudios sobre los teóricos españoles...*, op. cit., p. 70.

²⁵² SANHUESA FONSECA, M.: “Coma Puig, Miguel”. *Diccionario de la música...*, op. cit., vol. 3, p. 835.

Continuando por este recorrido de publicaciones, nos encontramos con Manuel de Paz²⁵³, quien apoyándose en las teorías de Romero de Ávila, publica en 1767 su obra titulada *Médula de canto llano y órgano en que se explican con toda claridad sus más esenciales reglas, con una breve instrucción para cantar con facilidad por las claves que tuvieran uno, dos, tres y cuatro sostenidos, o bemoles; y que se explica el diapasón del violín para los aficionados a este instrumento y modo de templarle con la guitarra; y se añade una breve práctica del canto llano para los días más festivos del año, arreglada del modo posible a los acentos gramaticales*²⁵⁴.

Esta obra sólo trata de canto llano y órgano, sin embargo contiene dúos, tríos de himnos y termina con una fuga. Incluye el tema de las consonancias y disonancias, tanto simples como compuestas, conservando la clasificación tradicional a excepción de la cuarta que la considera disonancia pero también como consonancia imperfecta cuando viene en medio de alguna sexta²⁵⁵.

A partir de aquí se distinguen dos tratados, ambos de autor anónimo, publicados en 1773. Ninguno de estos versan sobre el contrapunto, sin embargo, los hemos incluido como elementos de puente hacia aquellos que en la historia del contrapunto han sido más específicos. Uno de éstos lleva el título de *Breve instrucción para imponerse en el canto llano explicando todo lo necesario hasta llegar a la práctica*, y está escrito bajo la metodología típica de pregunta-respuesta, conduciéndonos desde la explicación de la mano musical y definición de canto llano hasta el uso de los intervalos, siempre con el apoyo de ejemplos y ejercicios. El otro tratado es *Breve instrucción de canto llano*, el cual “parece haber sido escrito por la misma mano que hizo *Breve instrucción para imponerse en el canto llano*

²⁵³ No se conocen datos biográficos. (Véase RUISÁNCHEZ, Natalia: “Paz, Manuel de”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999, vol. 8, p. 541).

²⁵⁴ B.N.E., sig.: M/84 y 2139. Las dimensiones de esta obra son 15,5 cm de ancho por 21 cm de largo.

²⁵⁵ RUISÁNCHEZ, N.: “Paz, Manuel de”, *Diccionario de la música española..., op. cit.*, vol. 8, p. 541.

[...]”²⁵⁶, incluso mantiene el mismo formato de pregunta-respuesta, y el contenido es prácticamente el mismo²⁵⁷.

1.11 Antonio Eximeno, el detractor de las reglas contrapuntísticas

Antonio Eximeno Pujades es considerado por sus ideas un personaje muy polémico e influyente en la cultura de su tiempo²⁵⁸. Su formación comprende diversos campos que le permitieron desempeñarse como matemático, filósofo y teórico musical²⁵⁹. Sus conocimientos y autoridad en el campo de las matemáticas lo llevaron a reflexiones sumamente interesantes que pusieron en duda el sustento matemático de la música. Para Eximeno las matemáticas no jugaban un papel primordial en la práctica de la música. Consideraba que ambas disciplinas tenían caminos diferentes y, por tanto, no había por qué buscar una relación directa entre ellas. Esta postura ponía en la cuerda floja las teorías del pasado donde las matemáticas eran la base fundamental de la música. De cualquier manera, Eximeno no negaba que la música pudiera ayudarse de las matemáticas para expresarse, sin embargo, lo que sostenía iba más allá de una mera representación matemática, es decir, que las matemáticas fueran origen y razón de la música, sobre todo, de la práctica musical. Más adelante profundizaremos en este aspecto, hasta el punto que el mismo Eximeno nos permita a través de sus escritos.

A pesar de que Eximeno se acercó formalmente a la música a una edad ya adulta, logró con sus publicaciones dejar huella en sus contemporáneos. Estas publicaciones, en algunos casos polémicas por manifestarse en contra de preceptistas consolidados como Cerone y Nassarre, dieron pie a cuestionamientos y disputas por parte de otros teóricos que no aceptaban sus fundamentos, como el P. Martini, quien

²⁵⁶ SERRANO VELASCO, Ana [et al.]: *Estudios sobre los teóricos españoles...*, op. cit., p. 82.

²⁵⁷ Tanto *Breve instrucción para imponerse en el canto llano explicando todo lo necesario hasta llegar a la práctica* y *Breve instrucción de canto llano*, se localizan en el catálogo antiguo de los archivos de la B.N.E., sig.: M/2878/13 y M/85, respectivamente.

sostenía que las ideas de Eximeno eran en algunos casos producto de su ignorancia, por ejemplo, que por no conocer a profundidad lo que era un canto llano se oponía a la práctica de realizar sobre éste un contrapunto.

Las obras teóricas musicales que nos dejó Eximeno son: *Del origen y reglas de la Música con la historia de su progreso, decadencia y restauración*, publicada originalmente en italiano en 1774, en tres tomos, y traducida al castellano por Francisco Antonio Gutiérrez entre los años 1796 y 1797²⁶⁰. Por las correcciones añadidas en la traducción, resulta más completa que la obra original escrita en italiano. Asimismo, publicó *Duda de Antonio Eximeno sobre el ensayo fundamental práctico de contrapunto de Juan Bautista Martini*, publicada en italiano en 1775 y después traducida al castellano también por Francisco Gutiérrez. Entre los años 1798 y 1802, Eximeno se dedica a la redacción de una novela donde nuevamente pone de manifiesto su desacuerdo con la vieja escuela, es decir, las teorías de los más importantes músicos del pasado representadas principalmente por P. Cerone y F. Nassarre. Esta novela que lleva por título *Don Lazarillo de Vizcardi* es la historia de diversos personajes a lo que utiliza para criticar severamente las corrientes defensoras del contrapunto barroco y la música matemática, por ejemplo, Agapito

²⁵⁸ “Valencia, 26-IX-1729; Roma, 9-VII-1809. Teórico y polemista. F. J. Fétis y Saldoni sitúan su nacimiento en Barbastro (Huesca) en 1732 y su muerte en Roma en 1798. José Subirá da como fecha de su nacimiento la del 26 de noviembre de 1729, adelantando un año y un mes (9-VI-1808) la fecha de la muerte. R. Stevenson respeta la fecha de fallecimiento que ofrece Subirá. [Nemesio] Otaño propone como fecha de nacimiento el 26 de junio de 1729 mientras que Ruiz de Lihory sitúa su nacimiento el 26 de septiembre del mismo año y adelanta trece meses la fecha de muerte”. (SANHUESA FONSECA, M.: “Eximeno Pujades, Antonio”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, op. cit., vol. 4, p. 847. [Al contrastar la información de Sanhuesa con la de Baltasar Saldoni respecto a la fecha de muerte de Eximeno, este último menciona que fue en 1799 y no en 1798. Véase SALDONI, Baltasar: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid, Centro de Documentación Musical, (1980), edición facsímil de la primera, preparada por Jacinto Torres, 1986, vol. II, pp. 68-69].

²⁵⁹ Para profundizar más véase SANHUESA F.: “Eximeno Pujades, Antonio”, *Diccionario de la música española...*, op. cit., vol. 4, pp. 848-855.

²⁶⁰ EXIMENO Y PUJADES, Antonio: *Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración*. Tomo I. Madrid, Imprenta Real, 1796. Título original: *Dell origine della musica colla storia del suo progresso, decadenza, e rinovazione*. Trad.: D. Francisco Antonio Gutiérrez.

Quitóles, personaje que se desquicia por estudiar el *Melopeo* de Cerone y la *Escuela música* de Nassarre.

1.11.1 Recensión de la obra de Eximeno reflejada a través de la prensa de la época

Tanto en el *Diario de Madrid* como en la *Gazeta de Madrid*, de 1796 y principios de 1797, se encuentran reseñas positivas y negativas de la obra de Eximeno, reseñas que nos permiten valorar el impacto social que tuvieron sus escritos dentro del ambiente de la cultura musical española de esta época. Por ejemplo:

Del origen y de las reglas de la música, con la historia de sus progresos, decadencia y restauración: obra escrita en italiano por el Abate D. Antonio Eximeno, y traducida por D. Francisco Antonio Gutiérrez, Capellas de S. M., y Maestro de Capilla del Real Convento de Religiosas de Encarnación de Madrid. La merecida celebridad del autor, la acogida de esta obra, y los aplausos que la han prodigado excusan una recomendación más circunstanciada al anunciar su traducción. Bastará decir que es juzgada como la obra más clásica en su género y que a la gloria y felicidad de haber encontrado las reglas verdaderas e invariables de la música, y los principios más fecundos para poseerla, el autor ha sabido unir una erudición tan selecta, y una filosofía tan profunda, que su libro no sólo es útil a los profesores y amantes de la música, sino precioso para todos lo literatos. Estas consideraciones, y la falta que había en España de un tratado elemental en que se aprendiesen los principios de este arte son las causas que han motivado la presente traducción. Divídase la obra en dos partes, que tratan la una del origen y de las reglas, y la otra de los progresos, decadencia y restauración de la música: y aunque el original se publicó en un tomo grueso en 4.º, la traducción para más comodidad se ha impreso en tres en 8.º mayor de buena impresión y papel, adornados de 10 viñetas alegóricas y 20 láminas de ejemplos. El 1.º que ahora se da a la luz comprende la Introducción o Diccionario de las voces técnicas, y el origen de la música: los siguientes se publicarán sin tardanza: Véndese en el Despacho de la Imprenta Real²⁶¹.

²⁶¹ Véase *Gazeta de Madrid*, Imprenta Real, núm. 44, martes 31 de mayo de 1796, p. 463. (B.N.E.).

Del segundo tomo de *Del origen y de las reglas...*, encontramos los siguientes comentarios en la *Gazeta de Madrid*:

Del origen y de las reglas de la Música, con la historia de sus progresos, decadencia y restauración [...]: tomo 2.º [...]. Hasta ahora la teoría de la música, llena de reglas vagas y falaces, se había deducido de las matemáticas y de los libros viejos de contrapunto que no aprovechaba para nada; pero el autor habiéndose aplicado a componer en música según los principios establecidos por los primeros maestros, halló que todas sus reglas no tenían ningún fundamento sólido; y que la verdadera teoría musical debía deducirse, como la teoría de las lenguas, de la misma práctica y experiencia. La observación debe dar dos o tres hechos en los cuales se resuelva toda la armonía, y a estos principios se debe reducir todo lo que se usa en la práctica, así como el autor lo ha ejecutado en este segundo tomo. Su método abrevia el estudio del contrapunto a los principiantes, lo facilita a los hombres de talento, hace desaparecer el confuso laberinto de contradicciones que ofuscaban el arte más sencillo, da mayor libertad al genio de los compositores, y enseña a distinguir la música original de la que no lo es. Va adornado este segundo tomo de 2 viñetas y 16 láminas, por cuyo motivo se ha retardado su publicación: el 3.º está impreso, y saldrá con la mayor brevedad. Véndese con el 1.º y al mismo precio en el Despacho de la Imprenta Real²⁶².

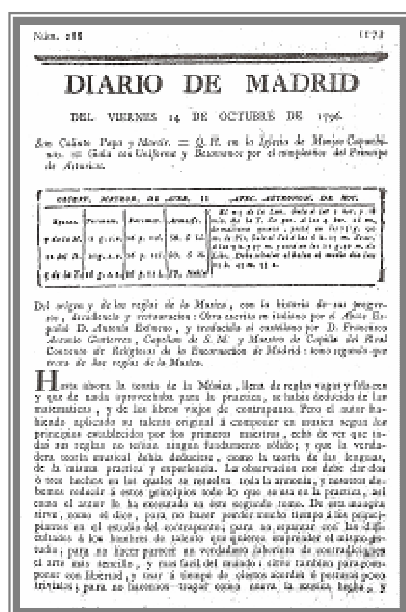
Casi un mes después, en otro periódico, el *Diario de Madrid*, se hacen los mismos comentarios sobre este segundo volumen, pero además, se agrega:

[...] sirve también para componer con libertad, y usar a tiempo de cierto acordes o posturas poco triviales; para no hacernos tragar como nueva la música hecha, y rehecha mil veces; finalmente para no desacreditar la inocente arte de la música, diciendo de ella tales necedades, cuales no dicen los artistas mecánicos sobre sus respectivos oficios. Verdaderamente es la mayor mengua, que una de las Artes de recreo más, necesarias al hombre, cual es la música, se halle en un estado tan vago e incierto, por culpa de sus profesores. La mayor parte de los que se dedican a esta agradable profesión, son unos hombres sin principios de otras artes, ni ciencias, y por consiguiente incapaces de raciocinar sobre su profesión, siendo unos meros ejecutores o unos rutineros maquinales. No será, pues

²⁶² Véase *Gazeta de Madrid*, Imprenta Real, núm. 78, martes 27 de septiembre de 1796, p. 802. (B.N.E.).

extraño que semejantes hombres, incapaces de comprender las razones del autor, miren con desprecio esta obra, que apartándose de la rutina absurda o infundada que ellos han seguido, abre un nuevo camino tan fácil, como racional. Es muy difícil que los que se creen maestros en virtud de una práctica ciega, tengan la franqueza de confesar que han caminado hasta ahora a ciegas, y se resuelvan a emprender un nuevo rumbo: y para la tumba ignorante siempre será más fácil despreciar lo que no entienden, que aplacarse a entenderlo [...]²⁶³.

Es dura la crítica que hace el traductor de Eximeno a los profesores de música de su tiempo, sobre todo, si consideramos que para él la mayoría de estos profesores no están plenamente capacitados para la enseñanza debido a su incompleta formación y, como consecuencia, no son conscientes de las necesidades que se requieren para comprender cabalmente la música.



II. 24. Portada del *Diario de Madrid* del viernes 14 de octubre de 1796, núm. 288, p. 1173.
[Ar. de la B.N.E.].

Sin embargo, en respuesta a esta misiva sobre la obra de Eximeno, salta a la palestra, aunque de manera muy ecuaníme, el Maestro de Capilla de la Colegiata de

²⁶³ Véase *Diario de Madrid*, núm. 288, viernes 14 de octubre de 1796, pp. 1173-1174. (B.N.E.).

Alicante D. Agustín Iranzo quien le hace a D. Francisco Antonio Gutiérrez las siguientes preguntas:

1ª Se desea saber, si el Autor de la obra, y talento original, que se aplicó a componer en música según los principios establecidos por los primeros maestros, llegó a ver con sus ojos o entendimiento, las sólidas reglas de la música, que la constituyen arte, y arte noble; pues parece, según el Diario dice, que sólo llegaron a su noticia las reglas vagas y falaces que carecen de sólido fundamento.

2ª Si se podrá enseñar el arte de la composición en seis meses a un buen talento; y en ocho a otro mediano; supuesto: “La observación nos debe dar sólo en dos o tres hechos toda la armonía de la música, y nosotros debemos reducir a estos principios, todo lo que se usa en la práctica”. Así lo dice el Diario.

3ª Por qué causa se ha considerado siempre la música, en sentir de todo hombre sabio, por uno de los artes más difíciles, siendo (según manifiesta el Diario) el más sencillo y fácil del mundo.

4ª Se pregunta si será faltar a la caridad, dar al público los defectos o ignorancia de aquellos sujetos que injustamente desacreditan su inocente arte de la música, diciendo de ella tales necedades, cuales no dicen los artistas mecánicos sobre sus respectivos oficios.

5ª Si será mengua o no de un Médico, publicar por las calles y plazas de la Corte, que el estado vago e incierto de la medicina, es por culpa de sus Profesores; y que la mayor parte de los que se dedican a esta facultad son unos hombres sin principios de otras facultades y ciencias, y que por consiguiente son incapaces de raciocinar sobre su profesión, siendo unos meros ejecutores, o unos rutineros maquinales, y que semejantes hombres son incapaces de comprender la razón de otro.

6ª Si los que son maestros en la música, según la escuela que en nuestra España se enseña y conoce de inmemorial, caminan o no a ciegas; y si deberán emprender otro nuevo rumbo, y confesar con franqueza que son de la turba ignorante, siempre que no sigan las reglas de la música que enseña en su obra escrita en Italiano, el Abate Español D. Antonio Eximeno, y traducida al castellano por Don Francisco Antonio Gutiérrez.

Basta de preguntas, pues no puedo pasar adelante porque no he visto la obra todavía; pero sí, ofrezco al Sr. Gutiérrez, cuando tenga la fortuna de verla, o bien seguir con más preguntas, o bien confesar, que no sé que decir, cuando vea la obra lo diré.

Estas preguntas fueron punta de lanza de todos aquellos que en cierto grado se sintieron aludidos por las declaraciones que se hacían en los diarios de la ciudad sobre la obra de Eximeno y, sobre todo, por la crítica a los profesores de música. De aquí se desprende un personaje que se autodenomina *El músico sin vanidad*, que vierte su descontento, no por la obra de Eximeno, sino por las declaraciones que hace su traductor D. Francisco Gutiérrez:

Desde que vi. en el Diario de 14 de octubre el anuncio del segundo tomo *Del origen, reglas, historia, progresos, y restauración de la música, escrito por el Abate Español D. Antonio Eximeno*, y traducido al castellano por D. Francisco Antonio Gutiérrez, maestro de la Encarnación, esperaba seguramente que algunos de mis compañeros que corren a pie y a caballo por esas calles con grandes créditos de profesores, que ellos mismos se han dado, dijese alguna cosa, ya que contra la obra, cuya filosofía es desconocidos para ellos, a los menos contra aquellas expresiones que arrebatadamente sienta el traductor en el segundo párrafo del anuncio, donde hablando de los músicos dice: *que la mayor parte son unos hombres sin principios en otras artes y ciencias, y por consiguiente incapaces de raciocinar sobre su misma profesión, siendo unos meros ejecutores, o unos rutineros maquinales, deduciendo por fin de su cuento que no será extraño que semejantes hombres incapaces de comprender las razones del autor, miren con desprecio esta obra*. Yo, pues, que hasta ahora miraba desde mi rincón con las mismas carcajadas que el Sr. Eximeno a todos esos musicazos, mis compañeros, que sin haber leído un solo tratado de la música, están haciendo papelón en la farsa del mundo; Quiero salir nada menos que a lidiar en su defensa, antes que se proponga otro desgraciado maestro Yranzo degradar con más preguntas nuestra desdichada facultad y autorizar con necedades que la música se halla en España en el estado más deplorable de la ignorancia. Tenga [...] pues atención Sr., Diarista y vamos al caso.

El Sr. Traductor antes de sentar unas proposiciones tan injuriosas a los profesores, debía haber hecho alguna distinción de éstos, para que el público entendiese con toda claridad a quienes se criticaba, y entonces hubiera visto que así como solo son dignos del nombre de profesores aquellos que saben emplear el tiempo en el estudio de su ciencia, los demás músicos deberían llamarse ganapanes del oficio, y jamás profesores; porque su creencia está sólo reducida a saber leer bien, o mal el papel que les ponen en las manos, como los muchachos la cartilla, en cuyo número está comprendida la turba ignorante de los que sirven de estorbo todo el día en la Puerta del Sol. Nadie puede dudar que las reflexiones del Sr. Eximeno, por las cuales manifiesta los errores de los autores antiguos desde Pitágoras a esos tiempos, son precisamente necesarias para formar una idea clara y sencilla de nuestra

ciencia; pero también es cierto, que aquellas reglas falaces e inverosímiles que ellos nos han dado, han servido de ilustración a todos los grandes de la Europa; luego debemos sacar la consecuencia de que los profesores contrapuntistas no son bárbaros por haber seguido sus opiniones. Yo bien conozco que los placeres de Galileo, las reglas de P. Kirker; el tratado de armonía de Tartini, la algebraica de Euler, la Física de Rameau, los Elementos de d'Lambert [d'Alembert], el Diccionario de Ginebrino, y aun los martillos de Pitágoras son otros tantos animales desconocidos de nuestros profesores españoles, y que por consiguiente el que no haya meditado mucho sobre las varias opiniones de estos autores, y sobre las reglas que propone el Sr. Eximeno, no pude formar un juicio imparcial de la obra; ¿pero esto prueba acaso que seamos unos bárbaros? Nada menos que eso nosotros podemos ser duros por el hábito que hemos contraído en dejar aquella rutina vaga y falible que hemos aprendido, pero jamás nos negaremos a agrazar el camino derecho que ha descubierto el Sr. Eximeno con sus observaciones. Sepa el Sr. Traductor que si los motivos que le han impulsado a explicarse en términos tan poco favorables a su talento, han sido los que a mí mismo han ocurrido con cierta porción de músicos ignorantes, que sin haber visto la obra, ni aun hallarse con ideas bastantes para entenderla, se han arrojado a vituperar al Sr. Eximeno, semejantes nombres no deben tener lugar entre los profesores, porque no tenemos más opino que la de sus propias pasiones. Pero dejémonos de argumentos, y pasemos más adelante. Yo prescindo, Sr. Diarista; de que la música haya estado hasta ahora sin verdadera teoría, y desprovista de reglas prácticas, a pesar de lo que escribieron d'Alembert, Rameau, y otros célebres filósofos que han hablado de la música: quiero también prescindir de que las reglas comunes del contrapunto están llenas de excepciones (y cuidado que no me detengo en aquel refrancillo de que no hay regla sin excepción) y permítame Vmd. Sr. [Diarista]: ¿sin embargo de todos los defectos que ha encontrado el Sr. Eximeno en la música, ha compuesto V ms. algunas piezas que hayan dado gusto a los oyentes? Seguramente que me dirá Vmd. que sí, porque yo mismo las he oído hace muchos años; y bien; ¿pues si la obra del Sr. Eximeno no ha conocido Vmd. hasta estos últimos tiempos, de qué reglas se ha valido Vmd. para hacer sus composiciones? Ya veo que me responde Vmd., que de la naturaleza, del lenguaje, de la prosodia, o del instinto según el P. Eximeno; ¿luego es evidente que ya se sentimos música adaptada a nuestro carácter, y que no todas las reglas eran vagas y falaces? Si Sr. ¿Pues a qué viene, santo hombre, el tratar de bárbaros a los pobres profesores, si Vms, mismo antes de leer a Eximeno era uno de tantos? ¿no estaba Vmd. en el mismo estado vago e incierto que los demás profesores? ¿pues cómo quiere Vmd. ahora que sin acabar de dar al público la obra, ni haber visto las razones con que refuta a todos los escritores antiguos de la música, conozcan los profesores los yerros de la práctica que han seguido? ¿qué obras son las que hemos admirado hasta ahora de los profesores de la rutina antigua? ¿Cuál es la diferencia que hay de las reglas que da el

P. Eximeno, a las que han usado en virtud del mismo instinto nuestros profesores hasta ahora? Confesemos, Sr. Traductor, que es menester más serenidad y más frescura para hablar con un público. No hay que cansarnos, Sr. mío: la música nace con nosotros, según el Sr. Eximeno lo manifiesta palpablemente, y de aquí nace que según está organizada nuestra máquina, de la misma manera recibe la impresión de ella. Esta es una verdad que la vemos demostrada en cualquiera pieza que se toque o cante en la que observamos que a unos arrebató, a otros entristece, a otros da sueño, y a todos les cansa; y en vano se fatigarán los filósofos en buscar los medios de formar por reglas grandes compositores, porque la naturaleza ha sido tan varia en repartir sus afectos y sensaciones, como lo ha sido en diferenciarnos en voces y fisonomías.

Mucho pudiéramos hablar de la música, Sr. Diarista, si su Periódico de Vmd. admitiera más extensión; pero habiendo de ceñirnos a una carta, sólo me resta que decirle, por si conoce al Sr. Traductor, que le dé de mi parte las gracias por las tareas que ha empleado en beneficio del público, dando honor a nuestra profesión, y que le encargo que dirija, pues que puede hacerlo, su crítica en delante contra aquellos compositores ridículos de polacas y boleras, que merecían más bien que se les encargara la composición de la música de los Albugues, o flautas del Dios Pan que la de la Cítara de Apolo; dando a sus apasionados el castigo que tuvo Midas por su desarreglado juicio.

Así lo espero, y mande Vmd. a su servidor que acaso será el único en su especie. *El Músico sin vanidad*²⁶⁴.

Pero la respuesta no se dejó esperar, y días después ya se tenía otra postura sobre esta controversia, ahora firmada por *El Organista de Gandullas*:

Cuanto más escriban los Músicos antagonistas del traductor del Eximeno contra el anuncio del segundo tomo de su obra, cuanto más confirmarán lo que el traductor dice en el segundo párrafo. El pobre Iranzo es el primero que con sus seis preguntas se ha puesto al frente de la turba ignorante de los profesores, que contentos con las reglas y tradiciones de sus mayores, se oponen y declaman contra el nuevo método, sin más razón que porque ni ellos, ni sus maestros le han seguido.

En seguida se presenta un Músico sin vanidad, que en Diario de 9 del corriente, dirigiendo contra el traductor su crítica la carga de tal modo sobre todos los profesores que no queda uno que sea capaz de comprender las razones del autor.

²⁶⁴ Véase *Diario de Madrid*, núm. 314, miércoles 9 de noviembre de 1796, pp. 1275-1277. (B.N.E.).

Primeramente nos confiesa que hay algunos de sus compañeros para quienes es desconocida la filosofía de la obra del Sr. Eximeno. Después nos dice, que hasta ahora miraba desde su rincón con las mismas carcajadas que el Sr. Eximeno a todos esos Músicos sus compañeros, que sin haber leído un solo tratado de la Música, están haciendo papelón en la farsa del mundo, y no obstante quería salir nada menos que a lidiar en su defensa antes que se proponga otro desgraciado Maestro Iranzo, degradar con más preguntas desdichadas la facultad de la Música, y autorizar con sus necedades que la Música se haya en el estado más deplorable en España.

Vea Vmd. un Músico riéndose en su rincón de los Músicos ignorantes, cuando nadie trataba de mejorar el arte, allanando los caminos para llegar sin cansancio ni fastidio a su perfección y apenas se nos traduce la obra del sabio Eximeno, que presenta los verdaderos e inalterables principios de la Música, cuando sale a la defensa de aquellos mismos de quienes se reía a carcajadas. Qué debilidad.

Y contra quién? Contra el Sr. Traductor. Por qué? Porque dice “que la mayor parte de los profesores de la Música, son unos hombres sin principios en otras artes y ciencias, y por consiguiente incapaces de raciocinar sobre su misma profesión, siendo unos meros ejecutantes, o unos rutineros maquinales, deduciendo por conclusión que no será extraño, que semejantes hombres incapaces de comprender las razones del autor, miren con desprecio esta obra”. Esta crítica racional es contra los Músicos que corren a pie y a caballo por esas calles, con créditos de grandes profesores; contra los Musicazos que hacen gran papelón sin haber leído un solo tratado de música; contra la turba ignorante de los que sirven de estorbo todo el día en la puerta del Sol; contra el maestro Iranzo, y sus semejantes; contra los Maestros plagiarios; contra los demasiado contrapuntistas; contra los compositores ridículos de polcas y boleras; contra el Músico sin vanidad, y los demás sus sectarios, que a su imitación se ríen en los rincones de los musiquillos, o musicazos, y murmuran de los buenos profesores, poniéndose a la par con el incomparable Eximeno que escribía para enseñar, cuando ellos se reían a carcajadas, faltando a la caridad.

Pues contra todos éstos declama el Músico sin vanidad, menos contra su persona, que no está tan libre de la vanidad, que se conozca a sí mismo. Y qué dice contra ellos? Que la filosofía de Eximeno le es desconocida; que no han leído un solo tratado de la Música, luego carecen de principios, luego son incapaces de raciocinar sobre su profesión. Estas consecuencias se deducen de aquellas premisas. Qué más dice? Que deben llamarse ganapanes del oficio, y no profesores. Aquí se arrebató el Músico sin vanidad, aquí espiró la serenidad y frescura, que aconseja al Sr. Traductor después de haberse acabado en él. A la

verdad que no es mucha urbanidad tratar de ganapanes o esportilleros de la Música a unos hombres que tengan mucha o poca instrucción, sean buenos o malos, son profesores que se aprovechan de su poca o mucha habilidad, para ganar de comer honestamente, mientras el Músico sin vanidad se ha reído a carcajadas en su rincón. Qué más dice? Que su ciencia está sólo reducida a leer bien o mal el papel que les ponen en las manos, como los muchachos la cartilla que es lo mismo que decir, que son unos meros ejecutores, o unos rutineros maquinales. Porque *routiner* de donde se deriva rutinero, significa *uso, práctica, facilidad adquirida por el ejercicio*; y la comparación de éstos con los muchachos con la cartilla, vale tanto, como hacerles hombres sin raciocinio, o rutineros maquinales.

Confiesa después el Músico sin vanidad la necesidad que tenemos de las reflexiones de Eximeno sobre los errores de los atores antiguos desde Pitágoras hasta ahora, para formar una idea clara y sencilla de la música, y metiéndose a lógico hace este argumento. Las reglas falaces, e inverosímiles que los antiguos nos han dado han servido de ilustración a todos los grandes profesores de la Europa: Luego los profesores contrapuntistas no son bárbaros, por haber seguido sus opiniones; pero negado el antecedente con Eximeno se le dice con el mismo que los profesores muy contrapuntistas son por lo regular malísimos compositores: le diremos también que las reglas de la música no son absolutamente necesarias para cantar, o componer, aunque son muy útiles para allanar, y desembarazar el camino; para quitar algunos vicios, y porque ponen bajo un punto de vista, lo que la naturaleza ha concedido al nombre hacer, y sin ellas se consigue a largo tiempo, y con fatiga. Si los Maestros grandes hubieran pensado en las reglas, cuando componían, no nos admirarían sus composiciones porque serían pueriles e insulsas. Para componer en música es preciso, como dice Eximeno, abandonarse a los brazos de la naturaleza, y dejarse conducir de las sensaciones que excita en nosotros el objeto que se ha de poner en música: basta, y sigamos al Músico sin vanidad en párrafo 5 de su carta. “Yo bien conozco, dice, que los placeres de Galileo, las reglas del P. Kirker, el tratado de armonía de Tartini, la algebraica de Euler, la física de Rameau, los elementos de d’Alembert, el Diccionario de Ginebrino [...]. Bella Expresión! Y muy poco les favorece; porque suponiéndoles ignorantes de las opiniones de estos autores, y de las reglas del Sr. Eximeno les hace incapaces de formar un juicio imparcial de la obra. He aquí dicho absolutamente de los Profesores Españoles lo que el Sr. Traductor atribuye a la mayor parte. Pero cuidado, que no usa en todo su anuncio una sola vez la palabra *bárbaro*, ni este término se lee en toda la obra de Eximeno. Sin duda que el Músico sin vanidad ignora el verdadero significado de algunas voces que usa el traductor, y a esta ignorancias se agrega el sentimiento de no poder hacer el sus sectarios, lo que éste ha hecho.

Sírvase Vmd. pues, decirle, que se vuelva a su rincón, y que allí ría, o llore sin cesar, mientras que los amantes despreocupados de la música, celebran esta época, que lo es de su restauración. Convidando a los jóvenes principiantes a que sigan a Eximeno, buscando por guía a su Traductor. Así lo espero y mande Vmd. a su servidor. El Organista de Gandullas²⁶⁵.

La lectura que podemos dar a estas líneas nos hace pensar que indudablemente Eximeno era respetado como pensador y científico, de tal forma que sus ideas realmente llegaron a incidir, para bien o para mal, en los músicos de la época. Defiende los impulsos naturales del compositor por encima de la tiranía de las reglas áridas del contrapunto producto de elucubraciones matemáticas injustificadas. Esa es la postura que se percibe de Eximeno, sin embargo, podremos comprobarla a detalladamente más adelante al estudiar su propuesta para la enseñanza del contrapunto, que incluye en el tomo segundo de su obra *Del origen y reglas de la música...* Mientras tanto, continuemos con los altercados periodísticos que resultan interesantes porque nos permiten observar y discernir la manera como fue recibida la obra de Eximeno. Continúa de nuevo el Organista Gandullas:

Se me olvidó decir al Sr. Diarista en la que le escribí ayer que sólo los filósofos pueden formar juicio imparcial sobre la teoría musical del Sr. Abate Eximeno, combinándola con las que escribieron Euler, Tartini, y Rameau, y pesando las razones con que las refuta en el libro primero, demostrando el error que se ha padecido hasta ahora en creerla parte de la matemática: y así en el libro segundo donde establece su teoría, no habla con los Músicos; habla con los filósofos, y no lo dice en su prólogo. Pero como son muy pocos los Músicos que han estudiado filosofía pues los más se han formado entre los facistoleros, o al lado de un organista, u otro músico rutinero, son muy pocos los que pueden comprender la teoría de Eximeno, y formar un juicio de ella. Por lo mismo no tengo dificultad en creer, que la filosofía de la obra de Eximeno es desconocida a los Músicos peones y jinetes que andan por las calles con grandes créditos de profesores; y por el modo con que Vmd. se explica en

²⁶⁵ Véase *Diario de Madrid*, núm. 325, domingo 20 de noviembre de 1796, pp. 1323-1325. (B.N.E.).

su carta publicada en el Diario de 9 del corriente, no me queda la menor duda que Vmd. es uno de los que no conocen la filosofía del autor, pero no sé si es de los peones o jinetes.

Los párrafos 4.º y 6.º son unas pruebas demasiado evidentes de la ignorancia de Vmd. en este punto: cualquiera que lea a Eximeno se convencerá de esta verdad.

Pero donde se conoce más cuán miserable es su talento de Vmd. y su ninguna filosofía, es en tener por inútiles las reglas, para formar grandes compositores, sin otro fundamento que los diferentes y contrarios efectos que produce una pieza de música por la diferente organización de nuestra máquina. Qué disparate! Son inútiles las reglas que enseñan a pronunciar bien, porque haya algunos balbucientes que pronuncian mal, y de mala manera? Las reglas que nos manifiestan el verdadero sonido de la C y de la S serán vanas, porque en algunas Provincias se pronuncien al contrario? Tendremos por inútiles los hombres que explican las cosas al derechas [*sic*], porque haya algunos, que como Vmd., las entiendan al revés? Si Vmd. por su organización tiene el trabajo de comprender mal, hay muchos que entienden bien. No negaré a Vmd. que se hallan algunos para quienes no sólo las reglas de la Música, sino también las de la lógica y de la elocuencia son inútiles; pero éstos son talentos raros, y no han trabajado para ellos los filósofos, ni ha escrito Eximeno. Sus reglas y preceptos son para aquellos que tienen buena organización, y que están dotados de una imaginativa viva y fecunda, acompañada de aquel entusiasmo y gusto que forma el ingenio músico. Éstos con las reglas tan sencillas que prescribe, harán progresos, y serán grandes compositores como menos trabajo, que los que no han precedido y los que existen en el día. Esta es la verdad, y también lo es que debe Vmd. volverse a su rincón, y permanecer en él todo el tiempo que necesite para aprender la obra de Eximeno en cuanto a la práctica, abjurando ante el método antiguo: de lo contrario déjela Vmd. para los jóvenes amantes de la Música, para quines la escribió el autor. Quédese Vmd. con Dios, y mande a su seguro servidor. *El Organista de Gandullas*²⁶⁶.

Pero ahora, el traductor, D. Francisco Gutiérrez, se defiende de los ataques y dice:

Señor Diarista: el aviso que Vmd. insertó en su Periódico sobre mi traducción de la obra del célebre Español Eximeno ha irritado tanto a algunos Música, y no Músicos, que continuamente me están incomodando en extremos. Había resuelto no contestar a ninguno, pues la misma obra responde a todas las objeciones que se puedan hacer, y [...] publicando la *Duda, sobre el Ensayo que escribió el P. Martini*, obra del mismo Sr. Eximeno, que también he traducido, y daré pronto

²⁶⁶ Véase *Diario de Madrid*, núm. 326, lunes 21 de noviembre de 1796, pp. 1327-1328. (B.N.E.).

a la luz, se verán en ellas desatadas todas las dificultades que se pueden oponer: pero considerando que muchos atribuyen mi silencio a convicción o a faltar de razones, he tenido por conveniente responder brevemente a todos por primera y última vez. Las seis preguntas del maestro Iranzo, insertas en el Diario de 5 del corriente, no merecen respuesta que encargarle lea la obra, o busque quien se la explique, y quedará satisfecho a todas ellas; y juntamente advertirle que aprenda un poco de gramática castellana para explicarse de modo que se le pueda entender. Sin duda le picó mucho lo que se dijo en el artículo del Diario que anunciaba el 2.º tomo de mi traducción, sobre que la mayor parte de los Músicos carecen de principios de otras artes y ciencias; y para refutar esta aserción del Redactor, ensartó sus seis preguntas, en donde se demuestra con la mayor evidencia su ninguna lógica y su ignorancia aun de los primeros elementos de la gramática castellana. Viniendo ahora al *Músico sin vanidad*, del día 9, veo que escribe algo mejor que el de las seis preguntas, pero son iguales en la lógica y muy desiguales en el conocimiento de la Música, pues el tal supuesto Músico da a entender claramente que ignora hasta los rudimentos del arte y por lo que en vez de *Músico sin vanidad*, debería intitularse *El Vanidoso sin música*. Es muy fácil copiar de Eximeno o de cualquier otro los nombres de Rameau, Tartini, y los demás que estropea, como d' Lambert, en ves de d' Alembert; pero es muy difícil, o por mejor decir, imposible escribir sobre una materia que no se entiende, sin descubrir la cola, y manifestar que se habla de memoria. ¿Qué entenderá el pobre Señor por reglas *inverosímiles* de la Música? ¿Qué tiene que ver la verosimilitud o inverosimilitud con las reglas del arte? ¿Qué pobreza! ¿Qué querría decir con aquella algarabía: *nosotros podemos ser duros por el hábito contraído de dejar aquella rutina vaga y falible*? ¡Y un hombre que habla así, quiere meter su montante en esta cuestión!

Pero sobre todo, su lógica es original: oiga Vmd. este argumentazo: *El traductor ha compuesto piezas de Música, que han dado gusto a los oyentes, antes que conociese la obra del P. Eximeno: luego es evidente que ya teníamos Música adaptada a nuestro carácter, y que no todas las reglas eran vagas y falaces*. ¡Bravísimo! Y dándome el buen Sr. por concluido, me encaja una zurra que me deja estropeado. Dios se lo pague, y en premio de esta obra de caridad le conceda siquiera un átomo de sentido común. Si el Músico sin vanidad hubiera siquiera saludado la Música, hubiera visto que si mis obras han agradado al público, es justamente porque en su composición he tenido buen cuidado de olvidarme enteramente del sin número de reglas vagas, falaces, oscuras, pueriles, ridículas, inútiles y aun perjudiciales, que como otros tantos aforismo nos venden todos nuestros Maestros: o si al menos se hubiera tomado la pequeña molestia de leer con alguna reflexión el Prólogo de la obra que se propuesto impugnar, hubiera visto que la manifiesta contradicción que se nota entre las buenas composiciones de Música, y las llamadas reglas de ellas, fue la que movió a

Eximeno a declarar por falsas y perjudiciales a todas estas. Hubiera visto que este grande hombre advirtió que los más célebres compositores quebrantaban en sus mejores y más aplaudidas obras casi todas las reglas del contrapunto; y que en aquellas composiciones que con justicias habían merecido un a general aprobación de todos los verdaderos inteligentes y amantes de la Música, gran parte de sus bellezas consistía cabalmente en haber violado aquellas pretendidas reglas. Esto dio a Eximeno, y como da a cualquiera, sobrado fundamento para despreciarlas, y le indujo a examinar con ojos de filósofo, y analizar todas aquellas piezas que con razón son miradas y admiradas como modelos del arte, y deducir de ellas con este reflexivo examen las reglas verdaderas e inviolables que habían seguido por instinto compositores más respetables y que deberán indispensablemente adoptar cuantos quiera componer alguna cosa digna de aprecio; imitando la conducta del Sr. Eximeno es su obra sobre el *Origen de la Música*, que ha querido impugnar el tal Sr. Músico sin vanidad, en haber ni aun entendido lo que en ella se propuso su digno autor²⁶⁷. Este defecto, y otros infinitos de falta de inteligencia en la materia, que omito por no molestar, serían perdonables, sino se conociese en toda la carta del Sr. Músico sin vanidad, su dañada intención de hacerme odioso a todos los de mi profesión, y juntamente ridiculizar a todos los facultativos. Dice no una sola vez que yo llamo *bárbaros* a los profesores, y esta es una solemne calumnia; para la cual no he dado el menor motivo. Si el Redactor del anuncio de mi segundo tomo dijo, que la mayor parte de los Músicos son unos *rutineros maquinales*, yo, en primer lugar, no tengo la culpa, y además el ser rutineros maquinales, esto es, practicar ciegamente lo que les han enseñado, está muy lejos de ser una barbarie, fuera de que la nota de *rutineros* sólo se atribuye a la mayor parte, y el Sr. *Músico sin vanidad* no contento en mudar esta palabra en *bárbaros*, la apropia a todos los profesores. [...]. Sepa también que entre la multitud de los Músicos Españoles, hay un crecido número de hombres no sólo consumados en la Música, sino también adornados con otros muchos conocimientos profundos en otras artes y ciencias, a quines yo desearía igualar. Sepa, que jamás ha sido mi ánimo desacreditar la profesión, pues yo mismo quedaría desacreditado, ni a ninguno de los profesores, aun los más ineptos, pues no es culpa suya el no haber tenido mejores principios. Sepa, que en la traducción de la obra de Eximeno, no he llevado otro fin, que el promover unos principios, cuya utilidad yo mismo he experimentado. Sepa... pero tiene tantas cosas que saber, que sería necesario emplear una docena de diarios para advertirle sus ignorancias y malicias. Mande Vmd. Sr. Diarista a su más atento servidor. *El traductor de Eximeno*²⁶⁸.

²⁶⁷ Véase *Diario de Madrid*, núm. 334, martes 29 de noviembre de 1796, pp. 1363-1364. (B.N.E.).

²⁶⁸ Véase *Diario de Madrid*, núm. 335, miércoles 30 de noviembre de 1796, pp. 1367-1368. (B.N.E.).

Veamos ahora qué contestó a todo esto el Músico sin vanidad, llamado luego Vanidad sin músico²⁶⁹:

Vágame Dios, y en qué empeño nos ha puesto a dos hombres de bien ese buen Diarista con el anuncio que dio al público del Origen y reglas de la música del Abate Eximeno! Si él supiera como Vmd. y yo el estómago que le hace a un pobre autor cuando sale un socarronazo [socarronzazo] con el nombre de Perico el de los palotes a sacudirle las orejas, a buen seguro que tendría más cuidado para hacer los anuncios de las obras, y que no me vería yo ahora con el bochorno de que me tratase Vmd. de ignorante y mentecato: pero sabe Vmd. sin duda me ha creído que soy alguno de estos musicazos italianizados que llama el vulgo *zánganos de la profesión*, que montando las gafas en sus furibundas narices amenazan de muerte a todo aquel que no piense según sus groseros principios; pues no Señor, en buena hora lo diga, yo no vengo de semejante ralea, porque soy músico tenor, y no de estos que cantan boleras, tiranas, polos, y otras cantilenas españolas bien despreciables, sino de aquellos que llaman tenores macarrónicos que a fuerza de incesante estudio y aplicación han sabido olvidar su propio idioma, para sustituir el grave y majestuoso de Italia. Ah! Si Vmd. viera, amigo, como he chupado el estilo a Paisiello de Cimaroso, y a todos los célebres profesores de luengas tierras, y como me siento continuamente penetrado de todos aquellos sentimientos de sus autores, quedaría Vmd. estupefacto. En lo demás ¿qué necesidad hay de que Vmd. nos dé satisfacción? Los hombres que sabemos algo, sabemos también disimular cualquier defecto o ligereza; pero [¿]qué le parece a Vmd. que pueden decir unos hombres que componen, cantan y tocan seguidillas como arias, y arias como lamentaciones? Nada pueden decir que no sea despreciable de todo el género humano, con que, maestro mío, duro sobre ellos, y no acobardarse por nada, porque si Vmd. cede, en el mismo instante se le echa encima todo un gallinero. Vamos ahora a lo que importa.

Mejor será que dejemos en paz el nombre y los huesos del pobrecito d'Alembert, porque yo no quiero camorras con muertos desde que he visto la Ópera del Convidado de Piedra. Entremos en el puntito de la cuestión. Dice Vmd. Sr. Traductor, *que si yo hubiera siquiera saludado la música, hubiera visto que si las obras de Vmd. han agradado al público, es*

²⁶⁹ Se dice que el *Músico sin vanidad*, el *Organista de Gandullas* y el *Vanidoso sin música*, eran simples seudónimos que utilizó Agustín Iranzo y Herrero, Maestro de Capilla de la colegiata de Alicante que “[...] publicó en 1802 su *Defensa del arte de la música* (Murcia, Juan Vicente Teruel, 1802, E:Mn [España: Biblioteca Municipal], impugnación de *Del origen y reglas de la música* [...]”. (SANHUESA F.: “Eximeno Pujades, Antonio”, *Diccionario de la música española...*, op. cit., vol. 4, p. 851).

justamente porque en su composición tuvo buen cuidado de olvidarse enteramente del sin número de reglas vagas, falsas, obscuras, pueriles, ridículas, inútiles y perjudiciales, que como otros tantos aforismos nos vendían todos nuestros maestros. Pues ahora bien Sr. mío, cómo coteja Vmd. esta absoluta proposición con lo que el mismo Eximeno dicen al fol. 12 de la traducción el prólogo hablando de la teoría de la música en estos términos? Más apariencia de verdad tiene esta parte de la teoría de Rameau en el pequeño tratado d'Alembert intitulado Éléments de la Musique, donde este gran filósofo y matemático purgando la teoría de Rameau de los falsos supuestos y palpables contradicciones del autor, la reduce a una serie de proposiciones claras y concisas, que han hecho la teoría de la música de Rameau digna de compararse con la física de Newton. Apuremos todavía más la materia, ¿cómo pude Vms. decir que todas las reglas de música que hemos tenido hasta ahora son falsas, pueriles, inútiles y ridículas, cuando el mismo Eximeno en el fol. 171 del tomo primero de la traducción, hablando de la necesidad que hay de abandonarse a la naturaleza en las composiciones, a renglón seguido se explica de esta manera? No por eso son inútiles las reglas de la música. Es cierto que se hallan algunos para quienes no sólo las reglas de la música, sino también las de la lógica, y las de la elocuencia lo son; pero éstos son talentos raros. Por lo general las facultades del hombre son semejantes a un terreno inculto que por sí no produce sino frutos silvestres. Las reglas de la música nos allanan y desembarazan el camino; nos despojan de algunos vicios; nos ponen bajo un punto de vista lo que la naturaleza ha concedido al hombre hacer; sin las reglas, como todos los días nos lo muestra la experiencia, no se consigue ésta sin un largo y fastidioso ejercicio. En suma, las reglas de la música nos excitan las naturales sensaciones que hicieron cantar a los primeros habitantes de la tierra.

No podría yo menos de ser fastidioso si quisiese añadir reflexiones para cerciorar lo que con tantos conocimientos ha dicho el sabio Eximeno. Este gran filósofo, Sr. Traductor, sólo se propuso la idea de hacer ver que la música no tiene conexión con las matemáticas, y que las reglas de contrapunto que hasta ahora hemos tenido son en la mayor parte vagas, porque carecen de reglas infalibles; y esta es la causa porque fue a buscar la naturaleza para fijar unos principios sólidos e inalterables en la música. Antes que el Sr. Eximeno han tratado de la música los filósofos más célebres de la Europa, sin que ninguno de ellos hubiese fijado una teoría constante; y si el Sr. Eximeno encontró por una casualidad en la misma naturaleza o en la prosodia o división de una palabra en partes y tiempos distintos todo el secreto desconocido hasta nuestros tiempos, no debe Vmd. atribuir el defecto del estado de la música a los profesores rutineros maquinales e incapaces que Vmd. citó en su anuncio, sino

a la limitación del entendimiento humano, ni debe Vmd. extrañar tampoco que los músicos contrapuntistas aferrados en sus reglas deprecien su obra, ni que dejen de comprarla aunque la necesitan esos músicos ganapanes del oficio, porque la filosofía que contiene es demasiada confusa para ellos, a excepción de algunos pocos que estudian en su retiro sin bambolla.

Tengo algunos motivos que me pudieran inclinar a escribir contra Vmd. si atiendo el trato de cuerda que me da en su última carta, pero sería hacer injusticia a un profesor de mérito como lo es Vmd. y en fin mi carácter es el de sufrir y pagar ofensas con beneficios. Mantenga Vmd. serenidad Señor Traductor, y procure darnos el tercer tomo y el Dubio a la mayor brevedad para que esta gentecilla se aficione a las verdades que contiene la obra; y mande Vmd. a su amigo y servidor en un todo. El Vanidoso sin música²⁷⁰.

Al inicio del año de 1797, sale la última publicación que se dio en el *Diario de Madrid*, relacionada con este asunto, donde se ensalza y defiende la obra de Eximeno:

Habiendo refutado el autor en la primera parte las teorías musicales de Euler, Tartini, Rameau y otros, y demostrado que la música no tiene la menor relación con las Matemáticas, sino que consiste en las modificaciones del lenguaje, y procede del instinto humano; prescribiendo en los libros tercero y cuarto las reglas más sencillas de armonía o contrapunto para la práctica de esta teoría, deducidas del instinto natural de concertarse los hombres cuando cantan en Tercera, Quinta y Octava; pasa a demostrar en la segunda parte, comprendida en este tomo, la mayor aptitud para el ejercicio de la música de aquellas naciones, cuyo lenguaje es más grato al oído; deduciendo de la varia índole de las lenguas las causas de los progresos, decadencia y restauración de la música, elevada al más alto grado de perfección por los Griegos de costumbres blandas, y habituados a un lenguaje el más suave y armonioso; arruinada por los Bárbaros de costumbres y lenguajes groseros, y restaurada finalmente en Italia donde florecen costumbres suavísimas, y el lenguaje más armonioso de la Europa. La divide en tres libros: el primero trata del origen de los Griegos, su cultura, carácter y gobierno; de su inclinación a la música y progresos que hicieron en ella; del gusto, contrapunto, notas y elementos musicales de los Griegos; del origen del sistema máximo, y de los tetracordos cromático y enarmónico; de los modos o tonos musicales antiguos, y de la naturaleza de los nacionales y filosóficos: del carácter de los

²⁷⁰ Véase *Diario de Madrid*, núm. 342, miércoles 7 de diciembre de 1796, pp. 1395-1397. (B.N.E.).

antiguos Romanos; de la índole del primitivo lenguaje latino y de su total cultura; de su música, y de la ruina de su imperio y artes.

En el segundo trata de la decadencia de la música arruinada por los Bárbaros que inundaron la Europa, de su lenguaje y del origen de las lenguas vivas de aquella; del canto de los Bárbaros; de la pérdida de los tiempos musicales, y del verdadero origen y naturaleza del canto Eclesiástico; de la liturgia y de la música compuesta artificiosa de la Iglesia; del gusto gótico, y del origen del contrapunto artificioso y de los progresos del gótico.

En el tercero demuestra la restauración de la música por el estado actual de las lenguas más musicales de Europa, por su poesía vulgar y teatro moderno; prueba sus progresos hasta nuestros tiempos; la invención de las notas musicales; la cultura de la música en el siglo XVI, y los progresos de la instrumental y de la expresión; describe el teatro musical, y da la razón de la decadencia de la música; haciendo por último una juiciosa crítica del gusto popular para la música de las naciones Italiana, Española, Francesa, Inglesa y Alemana.

El erudito, el literato, el filósofo y los verdaderos amantes de la música, que examinen esta obra con imparcialidad, admirarán el gran talento del autor; y colocándole entre los sabios escritores del siglo XVIII, le harán justicia de llamarle el *Autor original de la música*²⁷¹.

En la *Gazeta de Madrid*, tanto del martes 10 de enero de 1797²⁷² como del 31 de marzo del mismo año²⁷³, se hace alusión superficialmente a la obra de Eximeno, y es sólo en la del 10 de enero donde se describe el índice del tercer tomo de *Del Origen y de las reglas...*, sin más comentarios anexos. Por otro lado, debemos aclarar que Saldoni, en su *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, presenta un error de concordancia al señalar que en la *Gazeta de Madrid* del viernes 31 de marzo de 1797 en las páginas 894 y 895 se encuentra el contenido y análisis de las obras de Eximeno²⁷⁴, sin embargo, estas páginas corresponden a la edición del viernes 20 de octubre del mismo año, edición que no considera Saldoni, estas páginas dicen lo siguiente con relación a la obra *Duda del español D. Antonio*

²⁷¹ Véase *Diario de Madrid*, núm. 26, jueves 26 de enero de 1797, pp. 105-106. (B.N.E.).

²⁷² Véase *Gazeta de Madrid*, núm. 3, martes 10 de enero de 1797, p. 31. (B.N.E.).

²⁷³ Véase *Gazeta de Madrid*, núm. 26, viernes 31 de marzo de 1797, p. 272. (B.N.E.).

²⁷⁴ SALDONI, Baltasar: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid, Centro de Documentación Musical, [1980], edición facs. de la primera, preparada por Jacinto Torres, 1986, vol. II, pp. 68-69.

Eximeno sobre el Ensayo fundamental práctico de contrapunto del célebre P. Martini:

[...] Conociendo nuestro autor la necesidad que había de reducir la práctica del contrapunto a un sistema razonado de reglas generales, que rara o ninguna vez fallasen, puesto que las que se hallan en todos los escritores de música así antiguos como modernos son constantemente falaces, oscuras, ridículas y destructivas del gusto, sin ninguna conexión entre sí, y más aptas para confundir a los principiantes de esa facultad, que para ilustrarlos, se propuso suplir este defecto y facilitar el método y claridad de este estudio con la obra del Origen y reglas de la música. Apenas se publicó ésta, salió a luz, con el designio de criticarla, otra del muy erudito P. Martini, intitulada: Ensayo etc.: mas habiéndola leído y meditado Eximeno, se le suscitó la duda de si el Padre Martini publicó su Ensayo, como un contraveneno de la obra del Origen, o como un testimonio auténtico a favor de la misma. Está dividida en tres partes: la 1.^a trata de la naturaleza del canto llano, inutilidad de este para aprender el contrapunto, vana distinción de los tonos auténticos y plagales, incertidumbre de los tonos del canto llano, varias cadencias del mismo etc.: la 2.^a trata de las reglas antiguas de contrapunto, confutación de las reglas sobre las dos octavas y dos quintas, sobre los saltos, sobre las malas relaciones, sobre las disonancias etc.: y aunque la 3.^a parte, en que trata con más extensión lo poco que se enseña en la obra del Origen acerca de la armonía o contrapunto de los Griegos, contiene más erudición que doctrina práctica; sin embargo se tocan en ella incidentemente algunos puntos sobre el temperamento de los instrumentos de teclas; que pueden dar alguna luz a los que los templan, y se arrancan de raíz las preocupaciones sobre los tetracordos de los Griegos, con los cuales los escritores de música han confundido a los que han querido estudiar este arte por sus principios; respondiendo por último a todos los argumentos que podrían hacerle sobre el principio fundamental de su sistema, que es hacer desaparecer toda conexión y dependencia entre la música y las matemáticas, el cual ha causado tanto escándalo, especialmente a aquellas personas que ignoran los principios de estas ciencias. Para recomendación de esta obra es muy bastante el decir que en concepto del autor es mucho más apreciable que la del *Origen*. Se hallará con esta en el Despacho de la Imprenta Real²⁷⁵.

²⁷⁵ Véase *Gazeta de Madrid*, núm. 84, viernes 20 de octubre de 1797, pp. 894-895. (B.N.E.).

La controversia que levanta la filosofía musical de Eximeno es de tal magnitud que en la actualidad todavía se ven las consecuencias, por ejemplo seguimos encontrando gran reticencia a obedecer a las normas que rigen el contrapunto y, también a querer ver al músico, especialmente al compositor, alejado de la influencia de las matemáticas por considerarlas ajenas totalmente al proceso creativo. Veamos directamente las obras de Eximeno en los apartados que corresponden al contrapunto para analizar así de cerca sus contenidos y poder tener elementos de juicio que nos permitan valorar la propuesta de este músico y matemático del siglo XVIII.

1.11.2 Del origen y reglas de la música... tomo I

Esta obra, publicada por Eximeno en 1774, , fue traducida al castellano en 1796 por Francisco Antonio Gutiérrez²⁷⁶. Se divide en tres tomos: el primer tomo²⁷⁷ comienza con una advertencia del traductor, donde expresa, en principio, la falta que hay en España de un libro sobre música como éste, elemental y clásico. Manifiesta asimismo que, con dicho libro, ha aprendido más sobre la música que con cualquier otro tratado que anteriormente haya caído en sus manos. En el prólogo, Eximeno señala su firme postura de separación entre las matemáticas y la música, considerando que no existe una relación directa entre la práctica musical y las matemáticas, aunque éstas tienen una aplicación útil en la teoría musical:

²⁷⁶ “La versión española de su original obra en italiano, comprende tres tomos y es preferible a la primera italiana, pues en ella añadió nuevas reflexiones y correcciones. Después de una introducción comienza una serie de artículos sobre los términos matemáticos (números, proporciones, etc.), los sistemas modernos de la teoría musical (sonido, solfeo, temperamento etcétera), los sistemas antiguos (tetracordios griegos, hexacordios de Guido, etc.), la notación los modos y los conceptos del contrapunto” (Véase MARTÍN MORENO, Antonio: *Historia de la Música Española*, 4. Madrid, Alianza, p. 436).

²⁷⁷ EXIMENO Y PUJADES, Antonio: *Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración*. Tomo I. Madrid, Imprenta Real, 1796, 259 p. Título Original: *Dell origine Della musica colla storia del suo progresso, decadenza, e rinovazione*. Trad.: D. Francisco Antonio Gutiérrez. (Ar. de la B.N.E., sig.: M/1888, formato: 12 cm de ancho por 20 cm de largo, empastado en cartón duro).

En breve quedé convencido por experiencia propia, de que para la práctica de la Música de nada sirve la teoría de las Matemáticas; y si yo conservase las primeras lecciones de contrapunto que hice según las reglas que intenta sacar de los números del P. Kirker, tendría el documento más decisivo de la presente cuestión, y el más propio para hacer tapar los oídos o hacer reír a los hombres más estúpidos. Y aunque entonces ya me ocurría alguna sospecha de que nada absolutamente tienen que ver con la Música las Matemáticas, sin embargo deseché como vano aquel pensamiento, considerando que a lo menos la teoría de la Música sería una parte de ellas, como otras muchas cosas semejantes que estas ciencias contienen, tan inútiles a la práctica de las artes como las sutilezas de la escuela aristotélica²⁷⁸.

Eximeno consideraba que había un divorcio entre la teoría y la práctica de la música. Por ejemplo, el estudio del canto llano, para él, contenía un conjunto de reglas que finalmente resultaban falsas por no ser parte de la realidad compositiva:

Se aumentaba aún más mi desesperación con la lectura de los autores de práctica, no hallando en ellos más que un amontonamiento de reglas de Canto-llano, que presto eché de ver eran falaces y falsas, puesto que todos los días las veía quebrantadas en las más bellas composiciones²⁷⁹.

Realmente Eximeno estaba en gran confusión, del tal suerte que, decide abandonar la música por más de un año, un año en el que prefiere no pensar por qué se prohíbe realizar el salto de quinta disminuida, si su efecto sonoro, lejos de ser aberrante, resulta agradable al oído, y tampoco la razón por la cual las disonancias requieren una preparación, cuando se encuentran en las obras tanto séptimas como quintas falsas sin preparación alguna. Toda esta situación llevó a Eximeno a un estado tal de incomprensión que decidió replantearse nuevamente la teoría, a pesar de que sus colegas le aconsejaban que era cuestión de tiempo y que, con larga práctica, entendería todas estas cuestiones. Sin embargo, para Eximeno no eran suficientes argumentos para quedar satisfecho, pensando incluso en la posibilidad de que “la música sea un arte que carezca de verdaderos principios o de reglas generales e

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 5.

²⁷⁹ *Ibid.*

infalibles”²⁸⁰. Después de un tiempo, debido a una experiencia más que nada espiritual²⁸¹, volvió al estudio de la música. Un regreso lleno de valor y sobre todo de mucha audacia por su ímpetu en el deseo de demostrar que todos los tratados de teoría de la música, desde la antigüedad hasta ese momento, estaban llenos de mentiras²⁸².

En el libro tercero de este primer tomo, ratifica el autor su total convencimiento de que las reglas de contrapunto se dividen en dos partes: reglas falsas y reglas mal interpretadas. Esta posición radical se basa en que las normas contrapuntísticas utilizadas por los maestros de capilla de la época estaban llenas de excepciones, circunstancia que no considera aceptable Eximeno por defender que esto no ocurre en las reglas verdaderas y fundamentales de las artes inspiradas por la naturaleza:

[...] [¿] Porqué no debo temer cuando en el libro 3.º digo que los Maestros de Capilla no tienen ni una sola regla de contrapunto que no sea o falsa o mal entendida? En efecto habiendo estado la Música sin verdadera teoría, debe por consiguiente haber estado desprovista de verdaderas reglas de práctica. De esto se podrá cerciorar cualquiera que reflexione que las reglas comunes de contrapunto están llenas de excepciones, de que están exentas las reglas verdaderas y fundamentales de las artes, que inspira la naturaleza. Es verdad que están sujetas

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ *Ibid.*, p. 6: “Hallábame la mañana de Pentecostés en la Basílica de S. Pedro mientras se cantaba el *Veni Sancte Spiritus* puesto divinamente en Música por el Señor Nicolás Jomelli, y juntamente con el Músico iba yo recitado entre mí las mismas palabras con aquel fervor y energía con que las hubiera recitado al pueblo para conmoverlo y excitar su devoción [...]. Nadie puede imaginarse de qué claridad me sentí entonces iluminado acerca de la Música: parecióme salir de una obscura gruta al aire puro de mediodía. [...] ¿Y qué conexión tiene la prosodia con las Matemáticas? Esta simple reflexión me inspiró aquel valor que da la pura verdad conocida, y de nuevo emprendí el estudio de la Música”.

²⁸² *Ibid.*: “Heme aquí por consiguiente puesto en el compromiso de declarar mal fundados y llenos de ilusiones y falacias todos los libros que sobre la teoría de la Música se han escrito desde Pitágoras hasta nuestros tiempos. [...] [primeramente] determiné combatir en el libro I.º de la primera parte la muy antigua y general preocupación, de que la Música es un ramo de las Matemáticas. Dado este paso, me correspondía demostrar en el libro 2.º que la Música procede de aquellas modificaciones del lenguaje que le hacen eficaz para deleitar los oídos y conmover los ánimos. Estas modificaciones consisten en el acento y en la cantidad de las sílabas, las cuales a ningún filósofo le ha pasado jamás por la imaginación deberse sujetar a reglas matemáticas. Cuantas más observaciones he hecho sobre el común hablar de los hombres, y en particular de las mujeres, tanto más convencido he quedado de esta verdad”.

a excepciones las leyes inventadas por los hombres, los cuales no pudiendo comprender todas las circunstancias que pueden ocurrir en la práctica de sus leyes, no las pueden hacer universales e infalibles. Pero una vez que la naturaleza ha establecido que el equilibrio consista en la proporción recíproca de los pesos con sus distancias al punto de apoyo, los arquitectos no pueden poner excepción alguna a esta regla. Tales deberían ser las reglas fundamentales de la armonía, puesto que ésta nos es inspirada por la naturaleza. También se deberían deducir inmediatamente estas reglas de los acentos del habla; pero como estos acentos se profieren con tanta rapidez, y aunque se adviertan, no se pueden demostrar por escrito, me ha sido preciso, sin perder de vista la identidad de la Música con las modificaciones del lenguaje, tomar por base de las reglas de práctica dos experimentos triviales; uno sobre las diferencias de la voz humana, y otro sobre el modo con que los hombres por puro instinto de la naturaleza se ponen acordes para cantar juntos; y de estos dos hechos experimentales infiero una serie de proposiciones muy sencillas, que son otras tantas reglas de armonía o de contrapunto libres de toda excepción. [...] ¿Por qué no dirán aquellos Maestrazos de contrapunto, en quienes con la edad se han envejecido las preocupaciones, y que hablando misteriosamente del arte de la Música, se hacen respetar como oráculos, precisamente porque no se comprende lo que dicen? Mucho más de qué charlar hallarán estos en el lib. 4.º con motivo de aquellas pequeñas lecciones de contrapunto que he juzgado conveniente añadir a las reglas, para demostrar su verdad por medio de los efectos, sin embargo de que estas reglas me han puesto en estado de componer alguna cosa y aun de mudar de tono; lo que jamás puede llegar a hacer con sus rancias reglas de Canto-llano. Se hallarán sin duda en mis ejemplos mal preparada una disonancia, otra mal resuelta, una parte que no canta bien, la otra que salta demasiado, y muy malo el todo de la composición: y ¡pobre de mí, si en el ángulo de algún compás se me han escapado dos quintas! En suma se concluirá que he sido un temerario por haber querido meterme de hoz y de coz [*sic*] en la práctica, no habiéndome visto jamás a la cabeza de un coro espantando las moscas de la Iglesia. [...] ¿Pero cómo podré yo prevenir estas críticas de los contrapuntistas cuando ni ellos mismos están exentos de ellas? [...] Y la razón es que hallándose todos igualmente desprovistos de verdaderas reglas, cada uno se forma aquellas que según las circunstancias juzga más a propósito para hacer creer a los incautos que su cabeza es un pozo lleno de contrapunto²⁸³.

²⁸³ *Ibid.*, pp. 23-24.

Eximeno define la palabra *contrapunto* como “una reliquia del tiempo en que la Música se escribía con *puntos*. El canto de dos o más voces se escribía poniendo un punto contra otro: por esta razón la parte que hace armonía con ella, se llamó y se llama todavía *contrapunto*. Y aunque los puntos ya no se usan, sin embargo ha permanecido aquel vocablo para significar el arte de componer Música”²⁸⁴.

Las consonancias son para el autor: octava, quinta, cuarta, tercera y sexta, una y otra mayor y menor; el unísono más que ser una *consonancia*, lo clasifica como *equisonancia*²⁸⁵. La cuarta es muchas veces, dice el autor, verdadera disonancia; y aun cuando sea consonancia, rara vez se usa como tal. Por lo tanto, nos dice Eximeno, las verdaderas disonancias que se sacan del sistema de un Modo, son la segunda, la séptima, la quinta falsa y el tritono, y estos intervalos puede hacer una armonía perfecta²⁸⁶.

Los movimientos que identifica no son otros que los conocidos por nosotros todavía en la actualidad, es decir, el contrario, recto y oblicuo²⁸⁷. Sin embargo, distingue el movimiento contrario divergente, cuando la voz grave se mueve hacia lo grave y la aguda hacia lo agudo; y convergente, cuando la voz grave se mueve hacia lo agudo y la aguda hacia lo grave. Por los demás movimientos, no requieren de mayor explicación.

El libro en sí, está dividido en tres grandes secciones. La primera, denominada Introducción, es prácticamente un diccionario de términos musicales, que en voz del autor, nos dice que fue tan complicada su realización como el resto del cuerpo del libro, a pesar de que se trataba sólo de supuestas simples definiciones. La segunda sección, dividida en cinco capítulos, nos introduce en opiniones interesantes sobre la música, de personajes como Pitágoras y Galileo, así como sus fundamentos para demostrar que la música no tiene relación con la Matemática; además, critica duramente las teorías de

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 78.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 83.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 84.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 88.

Euler, Tartini y Rameau, las cuales no analizamos en este trabajo por no ser propiamente parte de nuestro estudio²⁸⁸.

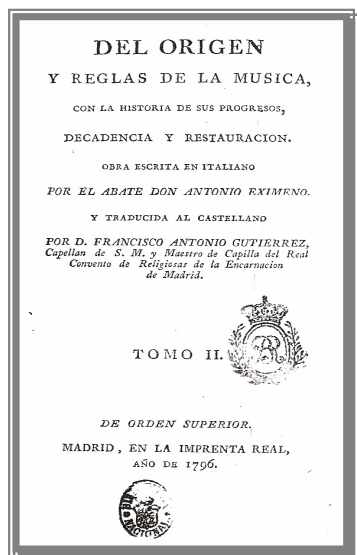
La tercera sección, Libro Segundo, hace reflexiones, en cinco capítulos, sobre el origen de la música, hablando sobre lo que es el instinto, el lenguaje, los tiempos y tonos musicales²⁸⁹.

1.11.3 Del origen y reglas de la música... tomo II

El tomo II se divide en dos partes denominadas Libro Tercero y Libro Cuarto. En el Libro Tercero, dividido a su vez en ocho capítulos, introduce los siguientes títulos: El primero, “De los principios fundamentales de la música”; el segundo, “De las posturas o acordes disonantes”; el tercero, “Del bajo fundamental”; el cuarto, “De las mutanzas o mutaciones del modo”; el quinto “De la modulación”; el sexto, “Del acompañamiento”; el séptimo, “Del género diatónico”; y el octavo de estos capítulos lo dedica a lo que llama “Verificación de la teórica” donde trata de la composición de Palestrina, Nanini, Clari, Pergolesi y Corelli.

²⁸⁸ Para más información sobre los pensamientos de Eximeno con relación a las teorías de Euler, Tartini y Rameau, véase EXIMENO Y PUJADES, A.: *Op. cit.*, pp. 118-161.

²⁸⁹ Para más información sobre los pensamientos de Eximeno sobre el origen de la música, el instinto, el lenguaje, los tiempos y tonos musicales véase EXIMENO Y PUJADES, A.: *Op. cit.*, pp. 164 y ss.



Il. 25. Cubierta del libro *Del origen y reglas de la música...*, T. II, 1796, de Antonio Eximeno.
[B.N.E., sig. M/1881, 5/5404, micro. 537. Dimensiones: 12 cm de ancho por 20 cm de largo, empastado en cartón duro,].

1.11.4 El método de estudiar contrapunto

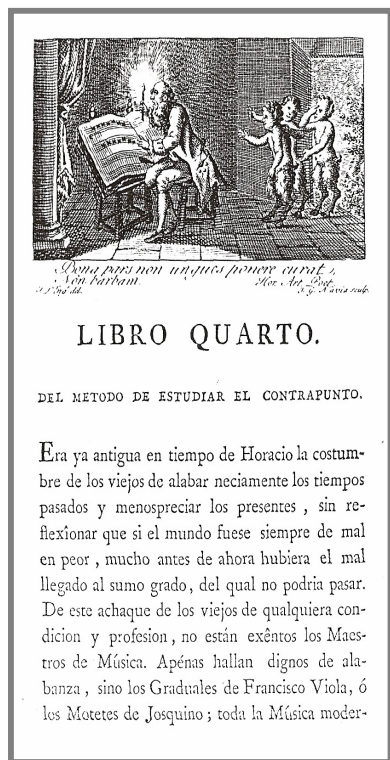
El Libro Cuarto, que abordaremos con más profundidad debido a que toca el tema del contrapunto, presenta la siguiente estructura y contenidos:

Cuadro 20. Estructura del Método de estudiar contrapunto, libro IV, de Antonio Eximeno

Cap. 1 Reglas e imitaciones	Cap. 2 Lecciones a dos voces	Cap. 3 *C.p. a tres y cuatro voces	Cap. 4 C.p. dobles o trocados	Cap. 5 La fuga	Cap. 6 Advertencias generales
La réplica	Nota contra nota	Nota contra nota	Definición	Definición	Conocimiento de sí mismo
Los Pasos	Dos notas contra una	Dos y cuatro notas contra una a tres voces	Doble a la octava	Reglas de la fuga	Ejercicio del canto
	Cuatro notas contra una	Florido a tres	Doble a la décima	Advertencias	Estilo
	Florido	Nota contra nota a cuatro	Doble a la duodécima	Ejemplos	El oído
		Dos contra una a cuatro Florido a cuatro	Ejemplos		Conclusión

*C.p.: Contrapunto.

FUENTE: EXIMENO, A.: *Del origen y reglas de la música...*, Libro Cuarto, Tomo II, 1796.



En esta sección nos describe Eximeno primeramente algunas reflexiones sobre la percepción que se ha tenido de la música a través de la historia con relación al estudio de la técnica. De hecho, para este autor, es realmente necesario tener una técnica sólida en composición, es decir, no está en contra de las reglas o normas que deben regir la composición, sin embargo, cree que el procedimiento que se ha utilizado no ha sido el adecuado porque cansa al alumno y realmente no lo conduce a una preparación que le permita resultados artísticos sino, más que otra cosa, mecanizados y con falta de buen gusto. Desgraciadamente estas situaciones se han dado por la falta de preparación de los mismos maestros de capilla de la época, según lo dice el mismo Eximeno²⁹⁰. Comenta que no ha habido una seriedad en la preparación de los maestros

de música, de tal suerte que “si se diese a cualquiera la libertad de hacer de Arquitecto, como se permite hacer de Maestro de Capilla, ya estaríamos todos sepultados en las ruinas de nuestras casas”²⁹¹.

Existe un proceso básico que el estudiante debe superar antes de iniciar los estudios de contrapunto y, de ahí, comenzar a escalar la cuesta que lo llevará poco a poco a la cima del conocimiento técnico de esta disciplina. Este procedimiento lo describe Eximeno como el *método de estudiar contrapunto*, y en esencia dice:

Cuando [el alumno] haya comprendido bien la naturaleza de los modos mayor y menor, la diversa manera de hacer las cadencias, de resolver las disonancias y de mudar de Modo, en suma, cuando sea capaz de poner el Bajo fundamental a una composición, y hacer de ella un análisis circunstanciada; entonces deberá comenzar a hacer las primeras lecciones de contrapunto. Éstas en principio deberán ser muy sencillas, o como suele decirse *de nota contra nota*, para que adquiera práctica de combinar, y para decirlo así, de completar los sonidos musicales. Deberá por mucho tiempo ejercitarse en el estilo de capilla, como el más a propósito para adquirir la facilidad y buen gusto de modular; pero guárdese el maestro de meterle en la cabeza las preocupaciones vulgares acerca del Canto-llano. Y como con la luz de los principios se libertará fácilmente de los crasísimos [*sic*] [clásicos] errores, con que los pobres principiantes de contrapunto tienen que combatir por espacio de muchos años, podrá desde el principio ser instruido en las reglas particulares de elegancia, que no se pueden enseñar ni comprender sino con la misma práctica. Asimismo para acostumbrarse a no modular a ciegas, deberá cuanto antes aprender la manera de formar un tema, repetirlo, adornarlo y trasmutarlo. Supuestos los principios del libro antecedente, será fácil a cualquier Maestro conducir con felicidad al principiante según este método [...] ²⁹².

Acto seguido, continúa el tratado con otros conceptos que darán fortaleza a la escritura contrapuntística. En primer lugar, Eximeno cree que es importante que una composición de una o varias voces tenga la presencia de un tema, es decir, una idea

público cuanto antes las bellas producciones de su ingenio”. (EXIMENO Y PUJADES A.: *Del origen y reglas de la Música, con la historia de sus progresos, decadencia y restauración, op. cit.*, Tomo II).

²⁹¹ *Ibid.*, p. 183.

²⁹² *Ibid.*, pp. 185-186.

musical concreta, identificable y que se mantenga a lo largo del discurso melódico²⁹³. A su vez, este tema puede ser imitado por alguna otra de las voces, lo cual lleva por nombre *repetición* o *réplica*, lo que antes de la época de Eximeno los antiguos llamaron *respuesta*. Una réplica o respuesta puede ser de dos tipos: *real* o de *pura imitación*. La *real* es cuando se mantiene el mismo tipo de intervalo y la *pura imitación* cuando hay algún cambio o mutación, por ejemplo, un intervalo, que siendo mayor se imite de forma menor. Estas imitaciones, para no efectuarse lejos del modo principal, se deben hacer a la quinta o la cuarta, según sea conveniente para que se mantengan en la misma posición los tonos y semitonos, sin embargo, cuando sea necesario se deben utilizar los modos con las alteraciones convenientes para así conservar el tipo de réplica real. De cualquier manera, una réplica de *pura imitación* aunque no sea idéntica al tema, “conserva con él cierta analogía por razón de las cuerdas y del valor de las notas”²⁹⁴.

También se pueden utilizar otros elementos que sirven de adorno en una composición. Nos referimos a lo que Eximeno clasifica con el nombre de *pasos de contrario movimiento*. Estos son simplemente imitaciones que en la actualidad llamaríamos imitaciones en espejo o retrógradas, pero además, Eximeno propone enriquecer estas imitaciones con cambios en los valores de las notas, es decir, hacer disminuciones y algunos otros cambios con ornamentos que hoy identificamos como floreos o escapadas²⁹⁵.

En el capítulo II encontramos ya las primeras lecciones propiamente de contrapunto. En ellas utiliza como metodología de enseñanza la descripción breve y general de cada tema relacionando el texto con algunos ejemplos musicales propuestos al final del tratado.

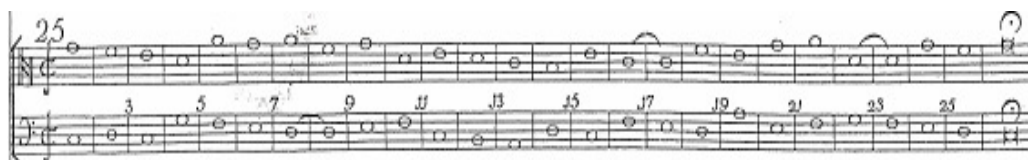
²⁹³ *Ibid.*, p. 187.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 193.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 195: “[...] se varía el valor de las notas, y se añaden algunas disminuciones y algunos saltos que no mudan la sustancia del tema, ni destruyen la primera sensación que él produjo; a manera de una proposición, que sin mudarla el significado se dice en un mismo discurso de muchas diversas maneras”.

El primer tema consiste en cómo realizar ejercicios de nota contra nota, donde sus recomendaciones principales son escoger un modo, es decir, una escala o tonalidad, e ir utilizando las consonancias con buen gusto dando preferencia al grado conjunto y los movimientos contrarios, sobre todo al hacer las quintas²⁹⁶. Para dar mayor libertad al alumno y desarrollar más su creatividad, no aconseja darle un canto llano sobre el cual realice el contrapunto, sino que sea él mismo quien elabore todo en su conjunto, aunque reconoce que esto puede variar según las facultades del alumno.

Analicemos el ejemplo de nota contra nota que propone Eximeno:



Ej. 19. Eximeno, A.: Ejercicio de nota contra nota a dos voces. (En Eximeno, A.: *Del Origen y reglas de la música...*, 1796, t. II, lib. IV, lám. 10, ej. 25).

En este ejemplo se ha dado el bajo para añadirle el contrapunto superior, por lo que éste inicia con la cuerda del modo, (C-Sol-Fa-Ut), es decir un Do y así establecer el contexto de la escala. La primera consonancia que se produce es la quinta, aunque según Eximeno, también se acepta la octava o incluso la tercera. En el transcurso se producen de forma más regular los intervalos de tercera, siguiendo los de sexta y finalmente los de quinta. Es de notar que los intervalos armónicos de quinta se abordan por movimiento contrario de las voces. Respecto al intervalo de octava, Eximeno considera que es una consonancia escasa en armonía por lo que es conveniente no utilizarlo en las composiciones a dos voces salvo alguna excepción como sería una mutación de modo. Otra característica que se persigue en el

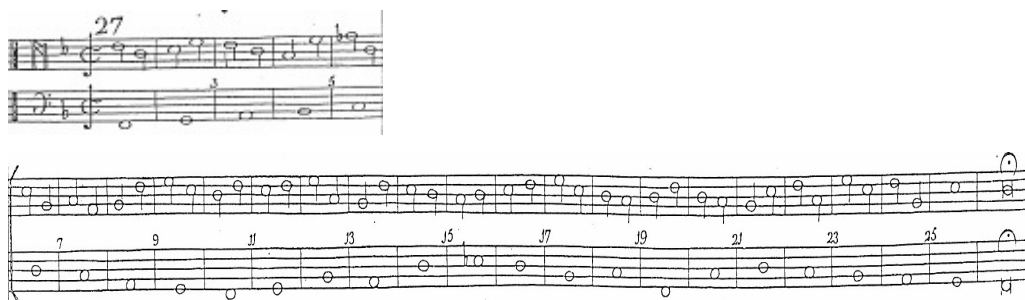
²⁹⁶ *Ibid.*, p. 197: “En las lecciones de nota contra nota comenzará el principiante a ejercitarse en modular sobre las cuerdas de un Modo, y combinar con gracia las consonancias propias de él, sin embarazarse con la variedad de modulaciones. Se le debe al principio recomendar la modulación de grado y el movimiento contrario de las voces, especialmente al hacer las Quintas, y sobre todo el no perder jamás de vista el Modo o la cuerda en que intenta hacer alguna especie de cadencia”.

movimiento de las voces es que, cuando una voz realiza un salto la otra se mueva por grado conjunto y en sentido contrario, como lo vemos en los compases 3, 10, 13 y 15.

Por otro lado, nótese en los compases 7, 16 y 22 que no hay inconveniente en repetir nota a la misma altura, pero, con su respectiva ligadura. Con relación al uso de las terceras, no se presentan más de tres consecutivas, alternando con el intervalo de sexta. Existe una intención melódica de imitación que se produce en los primeros compases, con una cadencia de grado en el modo efectuada por el bajo en el compás 3, sin embargo, la imitación o réplica que produce el bajo no conduce a una cadencia ya que la imitación llega de Sol a Re por grados conjuntos, según lo presentó su antecedente en los primeros cuatro compases. Finalmente, Eximeno prefiere para concluir el ejercicio el intervalo de quinta, aunque también acepta la octava e incluso la tercera.

Continuamos con el segundo tema que corresponde a la realización de ejercicios donde se oponen dos notas contra una, lo que llamaríamos ahora una segunda especie. En este tipo de contrapunto la voz que lleva la especie divide el compás en dos partes y la otra se queda firme con una sola nota. En los primeros ejercicios no se aplican ligaduras entre las notas de la voz que lleva las blancas, reservándose esto hasta dominar mejor la técnica.

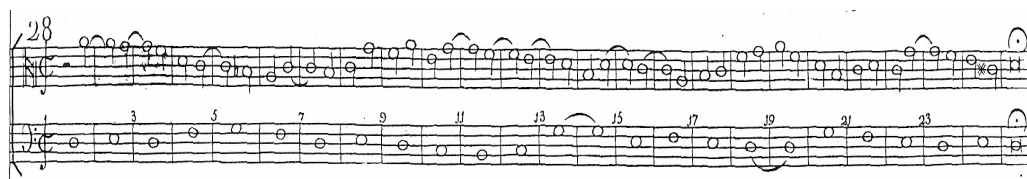
Veamos el siguiente ejemplo de dos notas contra una:



Ej. 20. Eximeno, A.: Ejercicio de dos notas contra una a dos voces. (En Eximeno, A.: *Del Origen y reglas de la música...*, 1796, t. II, lib. IV, lám. 10, ej. 27).

En este ejemplo la voz de las blancas no comienza con pausa, pero Eximeno sí utiliza el silencio para el principio de un ejercicio cuando maneja las blancas ligadas. El primer compás tiene como primer elemento un intervalo de quinta pasando luego a una tercera, por tanto, desde este momento se define la tonalidad a través de acorde de Fa. En el compás 5 aparece un bemol que promueve un cambio o modulación a Si bemol por medio de una clara cadencia que inicia con un intervalo de quinta falsa o disminuida que Eximeno defiende por considerarla agradable para el oído aunque acepta que puede ser difícil para su entonación²⁹⁷. Posteriormente regresa a la tonalidad principal haciendo una cadencia a un primer grado de Fa, aunque en primera inversión. La aplicación de las notas de tránsito o paso, disonantes, se observan en los compases 11, 15 y 16. La primera y segunda de estas disonancias son una cuarta, y la tercera, ubicada en el compás 16, es una séptima, la cual conduce nuevamente a una modulación, o como dice Eximeno, mutación al modo de la cuarta o de *B-fa* [escritura modal de la época]. A diferencia del primer ejemplo, se ve la utilización del intervalo de octava, aunque de una manera parca y con la condicionante de ser abordado por movimiento contrario, como está en el compás 22, o bien, por movimiento oblicuo como en los compases 3, 17 y 23. El ejercicio termina con intervalo de tercera y, antes de éste, presenta otra tercera en figuras iguales, es decir, omitiendo la presencia de dos blancas.

Analicemos un ejemplo de blancas ligadas, es decir, la cuarta especie:

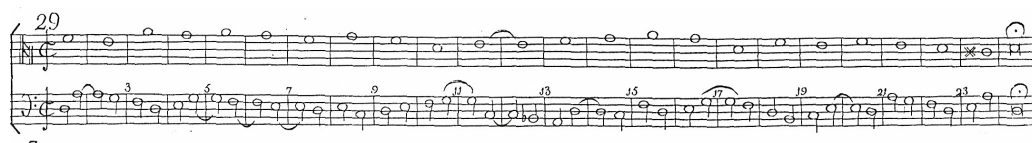


Ej. 21. Eximeno, A.: Ejercicio de dos notas contra una a dos voces. (En Eximeno, A.: *Del Origen y reglas de la música...*, 1796, t. II, lib. IV, lám. 11, ej. 28).

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 205: “Esta mutación resulta mucho más sensible con el salto de Quinta falsa del Tenor, cuyo salto no se debe prohibir, como lo hacen los contrapuntistas vulgares; sino sólo aconsejar que no se haga con frecuencia en el estilo de capilla, a causa de dificultad de entonarlo bien; por lo demás, el salto de Quinta falsa siempre que conduce al Modo de quien es propia dicha Quinta, es bellísima”.

Este ejemplo de blancas ligadas podemos describirlo como característico de una cuarta especie de los métodos más modernos e incluso de los tradicionales de la época. Comienza con un silencio de blanca para luego presentar un intervalo armónico de quinta y en el transcurso se van dando consonancias de sexta, tercera y, en el caso de las quintas, si no se dan por movimiento oblicuo, lo hacen por movimiento contrario. Las octavas no se utilizan durante el ejercicio, reservándose ésta sólo para el final, aunque en el penúltimo compás se presenta una cadencia melódica con una octava en tiempo fuerte la cual produce octavas paralelas con el último compás, pero ambas octavas son abordadas por movimientos contrarios. Por el lado de las disonancias encontramos en el compás 18 una cuarta como nota de paso, y en los compases 2, 3, 5, 7, 12, 15 y 23, vemos retardos de cuarta y de séptima, con su respectiva preparación y resolución por grado conjunto descendente, como se había manejado por los teóricos anteriores a Eximeno. El rompimiento de la síncopa, así como la posibilidad de ligar ocasionalmente las figuras de redonda de la voz inferior, también son circunstancias que observamos en este ejercicio de Eximeno y que no representan ninguna novedad respecto a la técnica utilizada anteriormente.

Resulta ahora interesante ver este mismo tipo de contrapunto, pero con las blancas sincopadas en la voz inferior:



Ej. 22. Eximeno, A.: Ejercicio de blancas sincopadas a dos voces. (En Eximeno, A.: *Del Origen y reglas de la música...*, 1796, t. II, lib. IV, lám. 11, ej. 29).

Obsérvese que se comienza directamente con una figura de blanca en intervalo de tercera y luego pasa a una sexta para ligarse y producir una quinta. En el transcurso encontramos la utilización de intervalos consonantes intercalados de terceras y sextas. Las quintas se ubican en las segundas partes de compás por lo tanto su forma de abordarse es por movimiento oblicuo y, en caso de estar a principio de

compás, se llega a éstas por movimiento contrario. En el caso de las octavas vemos que son utilizadas en la segunda parte de compás, a excepción del final que es en tiempo fuerte, abordada por movimiento contrario. Las disonancias que se producen tienen dos funciones: ya sea como notas de paso, de novena o de cuarta, o también como retardos de novena o de cuarta con su obligada preparación y resolución por grado conjunto descendente.

En estos ejercicios, tanto los de nota contra nota, como los de dos contra una, vemos una línea melódica estructurada por grados conjuntos o en su caso compensada, es decir, después de algún salto, generalmente se cambia de dirección por grado conjunto. Es de notar que Eximeno no tenía ningún inconveniente en repetir giros melódicos a la misma altura, como es el caso de nuestro último ejemplo de notas ligadas en la voz inferior, donde se ve en el tercer compás un La que baja a Sol y en el quinto compás repite este mismo giro. Tampoco vemos cuidado en conservar una nota climática en la voz que hace el contrapunto, es decir, una nota que por su índice acústico se posicione como la más alta del canto, independientemente del lugar en que sea colocada.

Veamos, a través del siguiente ejemplo, la tercera sección de esta parte de su tratado donde desarrolla el tema del contrapunto a dos voces, cuatro notas contra una.



Ej. 23. Eximeno, A.: Ejercicio de cuatro notas contra una a dos voces. (En Eximeno, A.: *Del Origen y reglas de la música...*, 1796, t. II, lib. IV, lám. 11, ej. 30).

En este ejercicio encontramos algunos detalles que llaman la atención. Por ejemplo, la alternancia del movimiento contrapuntístico: la voz que lleva el contrapunto después de siete compases cambia para llevar las notas largas y, después, recuperar nuevamente el contrapunto. Estos cambios de posición nos son fortuitos

sino que obedecen a una planificación muy cuidada que permite imitaciones exactas tanto del contrapunto escrito en negras o semínimas como de la voz que podríamos identificar como *canto llano* que llevan las redondas o semibreves. Otro aspecto que salta a la vista es la insistente práctica de octavas paralelas que se producen de compás a compás, entre pulsos débiles e incluso de débil a fuerte como en el penúltimo compás.

Respecto al tipo de final, el modo y, en sí, el manejo de la línea melódica, Eximeno nos dice:

Esta Escala o Modo, como se deja ver, pertenece esencialmente al Modo de *C-sol-fa-ut* al cual sería fácil reducir todo el ejemplo, añadiéndole otro Bajo, con especialidad no haciéndose cadencia alguna en el supuesto Modo de *E-la-mi*; pues la final es una cadencia falsa, en la que el Bajo fundamental sube de grado de *D-la-sol-re* a *E-la-mi*, a quien se le da Tercera mayor para dejar el oído más satisfecho, y suplir en alguna manera la falta de verdadera cadencia. En tal serie de posturas no hay ciertamente error alguno; pero se echa menos en ella aquel perfecto sentido que da a la cantilena [o melodía cantable, sin acompañamiento instrumental] las verdaderas cadencias y las determinaciones del Modo. En suma, la armonía hecha de esta suerte en el Modo de *E-la-mi* es un continuo modular en el de *C-sol-fa-ut*, sin concluir cosa alguna. Esta armonía produciría acaso buen efecto en el estilo sencillo o *de capilla*, en el que no se suele buscar sino la sencillez de la melodía y de la armonía; pero para cualquier otra suerte de composiciones el supuesto Modo de *E-la-mi* del Canto-llano es enteramente inútil. El Tema del mencionado ejemplo son las siete Semibreves del Tenor, sobre las cuales canta el Tiple con Semínimas, usando con frecuencia, como es necesario para evitar los saltos, de las disonancias o notas de tránsito, y aun de las que los prácticos llaman *cambiadas*, a fin de variar la modulación con saltos de Tercera. Como las voces agudas tienen por su naturaleza propensión a modular con más velocidad que el Bajo, es más difícil resolver en muchas notas la cantilena de éste. Por esta razón convendrá que el principiante haga uso de este género de contrapunto, unas veces con la voz grave y otras con la aguda. En el ejemplo citado después de haber el Tenor acabado el tema, el Tiple lo repite con movimiento contrario, y bajo de esta repetición modula el Tenor con cuatro notas contra una²⁹⁸.

²⁹⁸ *Ibid.*, pp. 211-212.

En la IV sección, última del segundo capítulo, nos introducimos en el contrapunto florido que para Eximeno es “aquel en que se da al principiante la libertad de modular con cualquier género de notas y de adornos”²⁹⁹. Sin embargo, es importante que las voces, dice Eximeno, se permitan tener mutuamente un protagonismo alternado y de buen gusto³⁰⁰.



Ej. 24. Eximeno, A.: Ejercicio de cuatro notas contra una a dos voces. (En Eximeno, A.: *Del Origen y reglas de la música...*, 1796, t. II, lib. IV, lám. 11, ej. 31).

Dicho protagonismo de voces no es otra cosa que, como en el ejemplo anterior, el cambio o traslado de la escritura contrapuntística de una voz a otra, en este caso con imitaciones del canto llano a la octava y con sus contrapuntos diferentes en cada presentación.

En cuanto a los elementos rítmicos, destaca en el cuarto compás la práctica, inusual en este tipo de contrapunto, de la combinación rítmica de una blanca con puntillo y negra, así como del ritmo sincopado provocado por la sucesión de negra, blanca y negra, según se aprecia en el compás 18.

El uso de las disonancias es el tradicional, es decir, ya sea como notas de paso, o retardos como el inferior de novena con su resolución a la décima que encontramos en el compás 11.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 213.

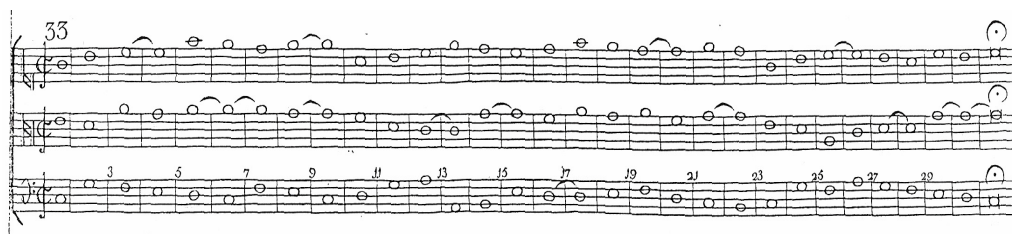
³⁰⁰ *Ibid.*, pp. 213-214: “La limitada comprensión del oído no alcanza a discernir la expresión de más de dos voces, y aun estas deben mutuamente dejarse lugar para que se las pueda sentir con distinción. Las demás partes en las composiciones a muchas voces solamente sirven para la armonía y para poner el tema o la expresión ora en las voces graves, ora en las agudas. [...] De dos voces que cantan juntas, unas veces es la principal una sola, y otras veces lo son ambas. La parte principal es la que propone, sostiene y varía la expresión; la otra es un simple acompañamiento compuesto principalmente para producir la armonía”.

El modo de este ejemplo es el menor de *G-sol-re-ut*, caracterizado según el estilo antiguo con un Si bemol en su armadura. El estilo moderno en la época de Eximeno se vería reflejado con dos bemoles, el Si y el Mi; quizá el Mi no se añade a la armadura por la ausencia de esta nota en todo el ejercicio. El séptimo grado alterado ascendentemente, es decir, el Fa sostenido, se escribe directamente en la nota cada vez que aparece.

Pasemos al capítulo III para observar cómo trabajaba Eximeno el contrapunto a tres y a cuatro voces. Primero, veamos lo que nos dice del contrapunto de nota contra nota a tres partes, relacionándolo asimismo con el ejemplo que incluimos posteriormente:

El método que debe observarse en el ejercicio del contrapunto a tres voces será el mismo que hemos observado en el *capítulo antecedente*. Se comenzará haciendo cantar las tres voces como notas iguales: luego una de las voces resolverá el compás en dos Mínimas, y después en cuatro Semínimas: y por último se emprenderá el contrapunto florido con el método insinuado en el último *artículo* del *Capítulo anterior*. En el contrapunto a tres de nota contra nota debe buscar el principiante la más perfecta armonía de Tercera y Quinta, interpolándola con la de Tercera y Sexta, como se ve en el *ejemplo 33*. (*Lam. 11*). Pero a veces, para no obligar a una voz a hacer algún salto violento, son otro fin que buscar la armonía se usa de la Octava, que convendrá acompañar con la Tercera mas bien que con la Sexta, por ser aquella la consonancia más apetecida del oído, como sucede en el compás 8.º Lo mismo se ha hecho en el 12 para evitar las dos Quintas que resultarían si el Contralto estuviese en Quinta con el Bajo. El salto de Octava que hace el Bajo en el compás 13 es uno de las más naturales por causa de la analogía de los sonidos; pero sale más fácil y más bello haciéndole hacia lo agudo que haciéndole, como en el del ejemplo, hacia lo grave. El todo de la armonía manifiesta continuamente el Modo principal con las cadencias repetidas; y la postura de Cuarta y Sexta con que se hace cadencia final, es la postura de Quinta invertida, que por lo mismo es consonante³⁰¹.

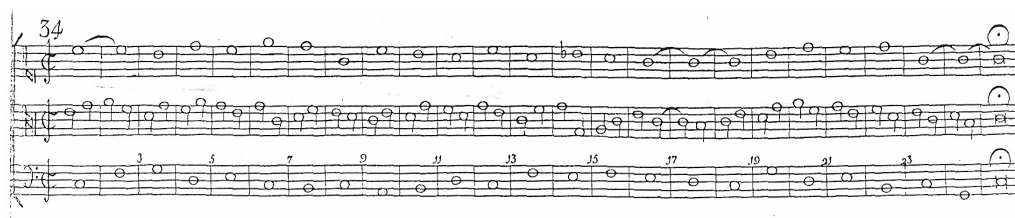
³⁰¹ *Ibid.*, pp. 217-218.



Ej. 25. Eximeno, A.: Ejercicio nota contra nota a tres voces. (En Eximeno, A.: *Del Origen y reglas de la música...*, 1796, t. II, lib. IV, lám. 12, ej. 33).

Las características que podemos anotar de este contrapunto a tres voces, nota contra nota, se pueden resumir en el uso de disonancias y consonancias, especialmente las quintas y octavas, así como en el manejo general de la línea y el principio y final del ejercicio. Pues bien, en el contrapunto a tres voces surge la posibilidad de realizar entre la voz intermedia y superior el intervalo de cuarta y, además, las consonancias conocidas de tercera, quinta, sexta y octava. La voz inferior o bajo armónico produce sólo consonancias entre éste y las voces superiores, a excepción del acorde de cuarta y sexta que es utilizado de esta forma por su función cadencial para finalizar el ejercicio. El principio es un acorde completo en estado fundamental. Entre cualquier pareja de voces todos los intervallos de quinta y octava son abordados por movimiento contrario u oblicuo. En el sentido horizontal se busca el grado conjunto o, dado el caso, los saltos compensados, y se omiten los intervallos aumentados o disminuidos dando preferencia a los mayores y menores.

El siguiente ejemplo corresponde a un ejercicio de contrapunto donde el bajo y la voz superior cantan en nota contra nota y, la voz intermedia lleva dos figuras de nota en cada compás. Es lo que llamaríamos ahora una segunda especie a tres voces con la voz que caracteriza la especie en la parte intermedia. Es de notar que Eximeno, considerando su preparación, no haya utilizado para la clasificación de los diversos tipos de contrapuntos el sistema cíclico de especies propuesto por Fux que surge 71 años atrás respecto a la fecha de publicación del tomo II de su tratado *Del origen y reglas de la música*. No sabemos si Eximeno apoyaba o no esta teoría, o simplemente la desconocía.



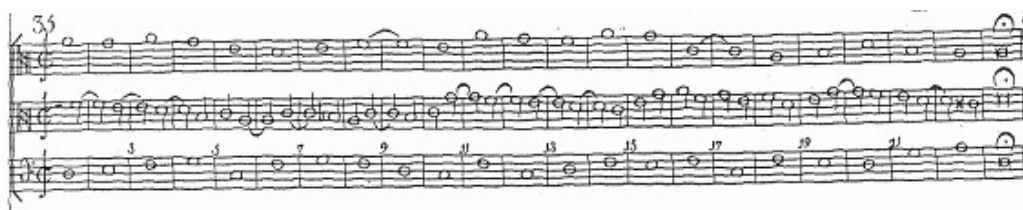
Ej. 26. Eximeno, A.: Ejercicio de dos notas contra una a tres voces. (En Eximeno, A.: *Del Origen y reglas de la música...*, 1796, t. II, lib. IV, lám. 12, ej. 34).

El principio es un acorde en fundamental y completo que termina en cadencia perfecta con un acorde sin tercera, y con quinta y duplicación de la fundamental. En el transcurso se ve la clara tendencia de continuar abordando los intervalos de quinta y octava por movimientos contrarios, sin embargo se permite la licencia de abordar una octava, como final de ejercicio, en la misma dirección entre la voz inferior y la intermedia marchando ésta por grado conjunto. Con la segunda blanca se pueden hacer disonancias de tránsito o notas de paso, como ocurre en el compás 8. Con relación a los paralelismos de quinta u octava, parece no importar mucho las octavas paralelas de tiempo débil a tiempo débil como en los compases 5 y 6, así como las quintas contrarias de fuerte a fuerte de los compases 12 y 13 y 19 y 20. En el compás 17 vemos un retardo superior de séptima entre el bajo y la voz intermedia pero de forma extraña se produce también una cuarta u oncena entre el bajo y la voz superior, aunque por venir ligada del compás anterior hace una preparación que difumina o diluye su efecto disonante para regresar al tono original en el compás 18 debido a que, en el 14, se había presentado una disonancia de quinta disminuida o falsa sin preparación que llevaba a un cambio al modo de *F-fa-ut*.

En el contrapunto de notas ligadas, a tres voces, Eximeno presenta el concepto de notas acompañantes a las disonancias, es decir, a los retardos. Sugiere, pues, que una novena sea acompañada con una tercera, una séptima con una tercera y una cuarta u oncena con una quinta. Esta concepción técnica adquiere relevancia en nuestra investigación por el hecho de que los tratadistas posteriores no utilizan propiamente el mismo enfoque, resolviéndolo como en el caso de Francisco Calés, no

como notas acompañantes, sino simplemente como la manera en que se conformará el acorde al resolver la nota disonante o retardo³⁰².

Veamos el ejemplo de las notas ligadas con los comentarios propios de Eximeno respecto a las disonancias ligadas, su resolución y sus respectivas notas acompañantes:



Ej. 27. Eximeno, A.: Ejercicio de blancas sincopadas a tres voces. (En Eximeno, A.: *Del Origen y reglas de la música...*, 1796, t. II, lib. IV, lám. 13, ej. 35).

La novena del 2.º compás se acompaña con la Tercera, y así hecha la resolución de la Novena en Octava, queda la postura de Octava y Tercera. Si la Novena se acompañase con la Quinta, con la resolución resultaría la postura de Octava y Quinta, que aunque es consonante no se debe usar sin la Tercera sino en la cláusula final. Por lo general las posturas consonantes de más de dos voces en la Tercera resultan escasas de variedad y de hermosura, y por lo mismo sólo deben adoptarse al principio o al fin de una composición. Igualmente la Séptima del compás 3, que es una Novena trastrocada, se acompaña con la Tercera, y con la resolución resulta la postura de Tercera y Sexta. Pero si aquella Séptima se acompase con la Quinta, con la resolución resultaría la postura disonante e insípida de pura Quinta y Sexta [...]. La ligadura del compás 6 es consonante, como también la del 7; aunque a primera vista parece una Cuarta resuelta en Tercera; pero formando esta Tercera un Tritono con el primer Contralto, no puede considerarse como consonante. El bajo fundamental de aquel compás es *C-sol-fa-ut*, y el *-fa* en que resuelve la ligadura, es la Séptima de la postura de Quinta, que sirve para la cadencia siguiente en *F-fa-ut* [...]. La Undécima del compás 12 está acompañada con la Quinta; y así en su resolución resulta la postura de Tercera y Quinta. Generalmente las disonancias que sin mudarse el Bajo

³⁰² Véase CALÉS OTERO, Francisco: *Tratado de Contrapunto I, (Contrapunto Severo, Parte Teórica)*, op. cit., p. 73 y ss.

fundamental resuelven en Tercera, no se deben acompañar con ella; pues sería poner a un mismo tiempo la disonancia y la resolución³⁰³.

Para el contrapunto de cuatro notas contra una a tres voces, Eximeno no hace ninguna indicación técnica específica y pasa directamente a la tercera sección con el tema del contrapunto florido a tres partes.

Cuando los antiguos comenzaron a cultivar el contrapunto, solían tomar por tema un Canto-llano de notas iguales, y acompañarle con un contrapunto florido de una o más voces que modulasen con la sola ley de adornar con la armonía el Canto-llano. De esta manera cantaban muchas veces en la Iglesia las *antífonas*, los *graduales* y los *himnos*, tomando por tema las cantuiras o cantilenas de los libros de coro, formadas con notas de igual valor. La voz que cantaba el Canto-llano era comúnmente el Tenor, que por esta razón se llamó así, de *tener el Tono o el Modo*; puesto que éste se determinaba por la cantilena del Canto-llano³⁰⁴.



Ej. 28. Eximeno, A.: Ejercicio de contrapunto florido a tres voces. (En Eximeno, A.: *Del Origen y reglas de la música...*, 1796, t. II, lib. IV, lám. 13, ej. 37).

³⁰³ EXIMENO Y PUJADES A.: *Del origen y reglas de la Música...*, op. cit., pp. 220-221. (Respecto al concepto moderno de los retardos y sus notas acompañantes véase TORRE BERTUCCI, José: *Tratado de Contrapunto*, op. cit., pp. 79-83 y 85).

³⁰⁴ EXIMENO Y PUJADES A.: *Del origen y reglas de la Música...*, op. cit., pp. 222-223.

En este ejemplo de contrapunto florido a tres voces, se destacan algunos aspectos técnicos que sugieren las cualidades importantes que se debían mantener en este tipo de contrapunto según los criterios de Eximeno. Asimismo, se puede comprobar cómo la técnica ha tenido históricamente una perspectiva diferente, de tal forma que algunas reglas que, al día de hoy, consideran como acierto o error determinado tipo de movimiento, a finales del siglo XVIII son interpretadas de manera diametralmente opuesta. Tal es el caso de de las quintas paralelas de tiempo débil a tiempo débil que se producen del cuarto al quinto compás, entre el tenor y el bajo, así como las octavas paralelas producidas en tiempos fuertes en los compases 9, 10 y 11, entre el tenor y el tiple, y las octavas paralelas en tiempos débiles en los compases 7 y 8 entre el bajo y el tenor. En lo demás encontramos un movimiento melódico generalmente equilibrado, a excepción de la polarización de la línea del canto llano que lleva el tenor, que del compás nueve al doce repite el mismo giro *do-si*. Sin embargo, vemos en el tercer compás un retardo de novena -o retardo de octava por la novena- entre tiple y bajo, con resolución por grado conjunto descendente, y sexta en el tenor como nota acompañante a dicho retardo, elementos que todavía en la actualidad se conservan bajo este mismo esquema.

El canto llano está escrito en modo de sol o dicho de otra forma, en términos de la época: *G-sol-fa-ut*, el cual se mantiene de principio a fin. Sin embargo, los contrapuntos realizados por el bajo y el tiple se conducen de una manera más libre³⁰⁵ porque coquetean con la armonía de la cuarta, es decir, de Do, evitando la presencia de la alteración del sostenido propia de la modulación del tenor, aunque finalmente convergen las tres voces en el modo que lleva el canto llano. Por otro lado, la presencia reiterada del modo rítmico *anapesto*, sin ningún tipo de condicionamiento, nos conduce a pensar que este modo no representaba ningún manejo especial en óptica contrapuntística de Eximeno. Recordemos que generalmente, esta fórmula rítmica representada por dos figuras cortas y una larga, según el *pie* de la poesía

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 224: “El contrapunto florido del ejemplo [...] puede llamarse *suelto* porque las voces no tienen precisión de sostener alguna modulación particular”.

griega, sugería el prolongar, a través de una ligadura, la última figura, a menos que, en una de las voces se produjera una compensación rítmica en el último tiempo del compás, es decir, que hubiera un sonido que llenara el vacío, como ocurre en el compás 10 del ejemplo de Eximeno.

Dejemos ahora que el mismo Eximeno nos comente su propio ejemplo de contrapunto florido a tres voces, donde ya no se cuenta con un canto llano y, por tanto, las tres voces desempeñan un papel contrapuntístico:



Ej. 29. Eximeno, A.: Ejercicio de contrapunto florido a tres voces. (En Eximeno, A.: *Del Origen y reglas de la música...*, 1796, t. II, lib. IV, lám. 13, ej. 38).

El tema que se ha dado al principiante [se encuentra] en los tres primeros compases del Bajo. El Contralto en vez de la réplica, acabado el tema, comienza con otra modulación, que por causa de las cuerdas y del valor de las notas es muy análoga al tema, y que por esta razón se llama *segunda intención, contrapaso o contra-tema*, lo que pone al compositor en el empeño de sostener en toda la composición el tema y el contra-tema. Mientras éstos se proponen, el Tenor calla por no confundirlos, lo que generalmente se usa siempre que se intenta hacer resaltar la modulación de una parte. Con el silencio del Tenor se hace más sensible la réplica del tema con que comienza el compás 7.º Entre tanto calla el Bajo por espacio de un compás, y este silencio no sólo da a la réplica del tema lugar de comparecer, sino que también hace mucho más sensible la que él mismo hace del contra-tema en el

compás 8.º El Tenor repite el tema en la Cuarta; y el Bajo el contra-tema en la Primera, que es la Cuarta de la Quinta en que se propuso: de esta manera el tema y el contra-tema con sus réplicas conservan clarísima la idea del Modo principal. El Contralto aún no ha cantado el tema; pero lo repite en el compás 11 con pura imitación en la Tercera del Modo principal: inmediatamente le hace con movimiento contrario en el 15; y el Bajo repite este mismo en la Tercera, que es la Quinta de la cuerda en que fue propuesto. Con parte de este movimiento contrario el Tenor salta de Cuarta en el compás 18 para repetir el contra-tema; pues generalmente para hacer más sensible una modulación, la debe preceder o una pausa o un salto. Antes que el tenor acabe el contra-tema, el Contralto, precediendo una breve pausa, repite en la quinta del Modo la primera parte del movimiento contrario del tema. Y habiendo hecho ya todas las partes el tema, el contra-tema y el movimiento contrario de aquel, van de concierto a hacer la cadencia final; en la cual también, mientras el Bajo vuelve a tomar el tema, el Contralto le acompaña con el mismo tema en movimiento contrario. He aquí en pocos compases el más estrecho encadenamiento de dos temas con el Modo y entre sí, sostenido todo por tres voces³⁰⁶.

Tenemos una descripción detallada de lo que sucede en el ejemplo pero sólo relacionada con el desarrollo del tema y del contra-tema, sin embargo, falta la presentación de las reglas específicas necesarias para la construcción de un contrapunto florido a tres partes sin el canto llano. Considerando las razones por las que Eximeno escribe este tratado, resultan muy superficiales las explicaciones y fundamentos que exhibe con relación a las normas contrapuntísticas.

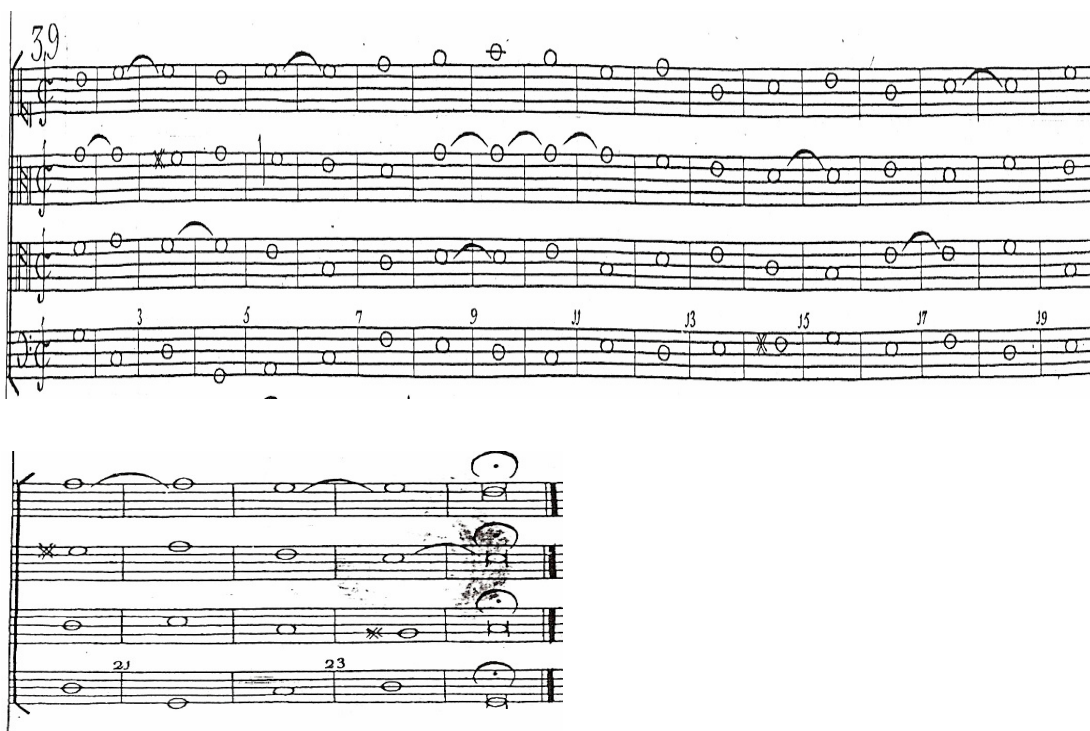
En la sección IV, llegamos al contrapunto a cuatro partes, donde Eximeno hace las siguientes consideraciones generales referidas al manejo y ornamentación de los temas.

Si el principiante se ha ejercitado como conviene en los diversos géneros de contrapunto a tres voces, estando por otra parte bien enterado en los principios de la armonía, apenas hallará dificultad en las composiciones a cuatro. Por lo que mira al manejo y adorno de los temas, no se puede hacer más en las composiciones a cuatro o más voces que lo que se hace en las de a dos o a tres; porque las voces añadidas a éstas, si se quiere evitar la confusión, no

³⁰⁶ *Ibid.*, pp. 225-226.

deben hacer otra cosa que aumentar la armonía con notas simples, o acompañar con el contrapunto natural de Tercera alguna de las partes principales que sostienen el tema. Lo que conviene practicar es hacer parte principal ya esta voz, ya la otra; pero dos voces no se pueden hacer principales a un mismo tiempo³⁰⁷.

Veamos el siguiente ejemplo musical de un contrapunto a cuatro voces en donde cada una de éstas realiza una línea melódica compuesta por figuras de semibreves:



Ej. 30. Eximeno, A.: Ejercicio de nota contra nota a cuatro voces. (En Eximeno, A.: *Del Origen y reglas de la música...*, 1796, t. II, lib. IV, lám. 13, ej. 39).

En el ejemplo, las voces se conducen con figuras de igual valor produciendo armonías con acordes en posición fundamental y en primera inversión. Asimismo, se observan disonancias de séptima, entre voces extremas, en el tercer compás y en el penúltimo. Estas disonancias preparadas se pueden considerar más bien como

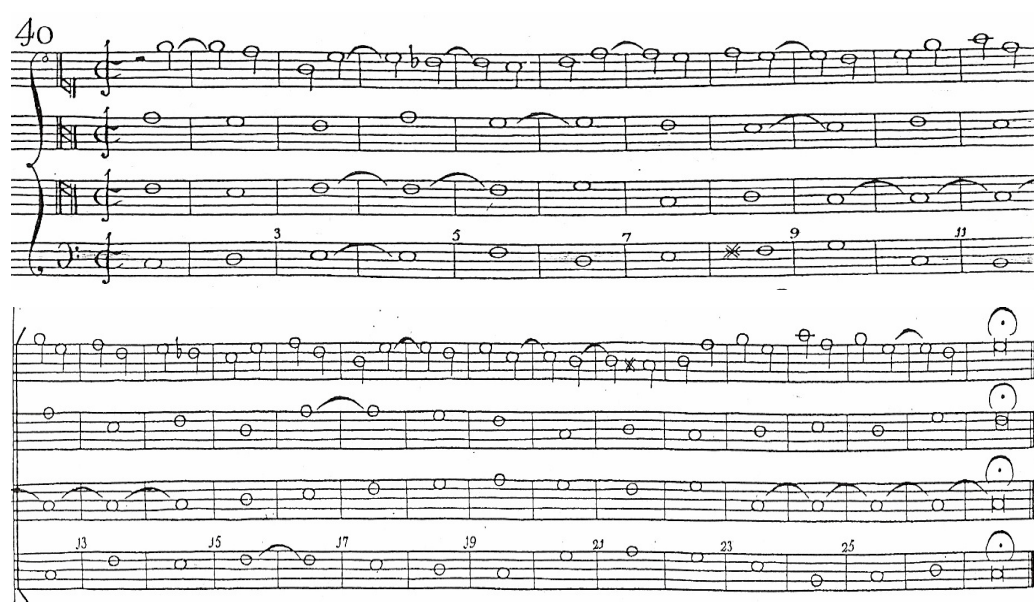
³⁰⁷ *Ibid.*, pp. 226-227.

retardos superiores de séptima que luego resuelven en el primer grado del siguiente compás, que como un verdadero acorde de séptima de dominante. El tono que se maneja en el ejemplo es el modo de sol, aunque presenta una modulación al cuarto grado en el quinto compás y continua en *Do* hasta el compás 13, donde nuevamente, a través del *fa sostenido* en el compás 14, regresa al tono original y termina con una contundente cadencia perfecta.

Todos los intervalos de quinta y octava que se producen entre cualquier pareja de voces son abordados ya sea por movimiento contrario, o por movimiento oblicuo.

El bajo mantiene una relación de consonancia con las voces superiores, sin embargo, en el compás 9 surge una relación de cuarta con la voz del alto. Esta disonancia utilizada en este tipo de contrapunto es un tanto inusual, aunque su utilización audaz le da una sonoridad interesante; además, técnicamente está bien planeada ya que cuenta con una efectiva preparación por venir de una consonancia perfecta como es la tercera y, finalmente, resuelve en otra consonancia perfecta como es la quinta que a su vez forma parte de un primer grado el cual establece la nueva tonalidad del cuarto grado, es decir, *Do*.

El siguiente tema es directamente el contrapunto de síncopas, saltándose las blancas sueltas, de manera que vemos una tendencia a simplificar o concretar mejor el bagaje del estudio del contrapunto. En el ejemplo que nos presenta Eximeno a continuación, veremos algunas características técnicas muy análogas a las utilizadas en la actualidad, sobre todo en el empleo de las disonancias con función de notas retardadas.



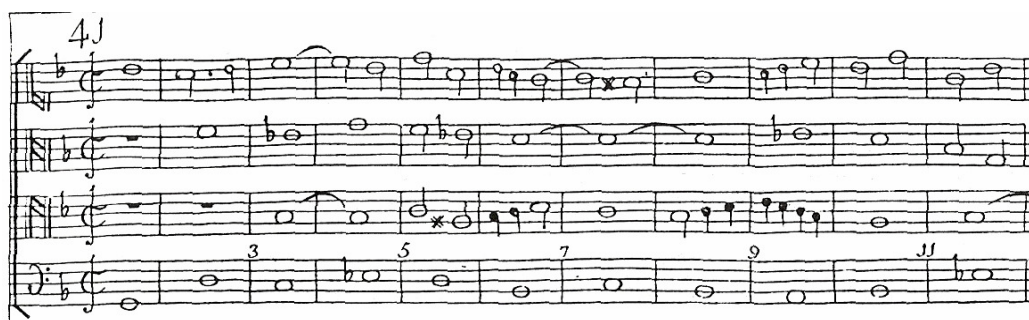
Ej. 31. Eximeno, A.: Ejercicio de blancas sincopadas a cuatro voces. (En Eximeno, A.: *Del Origen y reglas de la música...*, 1796, t. II, lib. IV, lám. 14, ej. 40).

En el segundo compás se presenta un retardo superior de novena con resolución a la octava y, como notas acompañantes, están la sexta y la tercera. El quinto compás lleva un retardo superior de cuarta con resolución a la tercera, con la quinta y octava como notas acompañantes. En el séptimo compás hay otro retardo superior pero ahora es de séptima con su respectiva resolución a la octava y acompañándose con los intervalos de tercera y octava. También en el compás 18 tenemos un retardo de séptima resolviendo a la sexta, y con la octava y tercera como notas acompañantes. Finalmente, en los compases 20 y 21, se observan dos retardos superiores, uno de novena, con la quinta y tercera como notas acompañantes, y el retardo de séptima con la tercera duplicada como nota acompañante. En el penúltimo compás aparece también un retardo, pero este retardo, que es de séptima, lleva una característica interesante porque, además de traer como nota acompañante una tercera producida entre el bajo y alto, el tenor hace una nota pedal de cuarta, evidentemente con respecto al bajo. Dicha nota pedal se encuentra preparada y resuelta en consonancia perfecta en el último compás.

Todas estas características de los retardos, como dijimos al principio, son elementos técnicos que se han preservado hasta nuestros días, sin embargo, a pesar de que Eximeno ya hablaba del concepto de “notas acompañantes” (véase *supra* p. 250), los tratadistas españoles del siglo XX no lo incluyen en sus métodos, aunque finalmente, a través de otro razonamiento, la conformación interválica de los retardos sea prácticamente la misma.

Los paralelismos de octavas o quintas son prohibidos, sin embargo, es importante aclarar que Eximeno, apoyándose en los prácticos, permitía a más de dos voces las octavas o quintas paralelas de pulso débil a débil con la condición de que estuviesen separados dichos paralelismos con un intervalo de tercera³⁰⁸, como se observa en ejemplo anterior en los compases 11 y 24. En los contrapuntos a dos voces este intervalo que salva las octavas o quintas paralelas, en lugar de ser una tercera, deberá ser una cuarta, quinta o sexta³⁰⁹.

Como final del capítulo III se encuentra la sección VI en la cual se hace alusión al contrapunto florido a cuatro. Debido a que el autor considera suficiente la normatividad expuesta en los temas anteriores no hace ninguna apreciación específica de la técnica necesaria para amalgamar los tres contrapuntos floridos que se tejen sobre el canto llano que lleva el bajo, concretándose a ilustrar sus ideas sólo con un ejemplo musical que presentamos a continuación:



³⁰⁸ *Ibid.*, p. 229.

³⁰⁹ *Ibid.*



Ej. 32. Eximeno, A.: Ejercicio de canto llano acompañado de florido, a cuatro voces. (En Eximeno, A.: *Del Origen y reglas de la música...*, 1796, t. II, lib. IV, lám. 15, ej. 41).

En este ejemplo de 31 compases se resume la metodología utilizada por Eximeno y sus contemporáneos para la realización de contrapuntos floridos que, si bien todavía está presente un canto llano, promueve las bases del manejo contrapuntístico con fórmulas rítmicas diversas a más de cuatro voces, elementos que se verán reflejados en formas específicas de composición como es la fuga.

Una descripción general de este ejercicio nos conduce primeramente a señalar el tono utilizado, siendo éste el de Sol menor. Ahora bien, recordemos que los antiguos indicaban en la armadura sólo un bemol, el Si; reservando la alteración del Mi bemol, propio de este modo, para ser escrita cada vez que aparece esta nota en el transcurso de la composición, como también ocurre con el Fa sostenido el cual aparece según lo justifique el giro melódico ascendente o descendente.

La interválica melódica utilizada de nota a nota se basa únicamente en intervalos mayores, menores y justos, dejando los disminuidos sólo cuando se producen no de nota a nota, sino después de varias notas en una misma dirección para luego, según el caso, cambiar de dirección por grado conjunto, como ocurre del compás 25 al 26, donde viniendo descendentemente desde un Do, baja una segunda a un Si, luego otra segunda a la nota La y, por tercera llega al Fa sostenido para cambiar su dirección al ascender finalmente al Sol.

Los intervalos armónicos se basan en consonancias perfectas como la quinta y la octava y, además, las imperfectas como la tercera y la sexta. Encontramos asimismo las disonancias de tránsito y, en el compás 19, el retardo de la octava por la séptima, es decir, el retardo de séptima con su resolución a la sexta y con la tercera como nota acompañante, que a su vez se encuentra duplicada.

En el sentido melódico, la voz principal la lleva el tiple, quien se conduce en movimiento sinusoidal a través de grados conjuntos, saltos compensados y un clímax contundente con la nota Fa en el compás 14. Respecto al movimiento paralelo de quintas u octavas, técnicamente está prohibido, aunque las excepciones que se dan las podemos ubicar en los casos especiales que Eximeno señala como posibles debido a giros melódicos que separan dichos paralelismos, como en el caso de las quintas entre el bajo y el tiple, de débil a débil, de los compases 4 y 5, separadas por un intervalo melódico de cuarta, y las octavas de fuerte a fuerte en los compases 5 y 6, también entre bajo y tiple, separadas por el mismo intervalo. Existen otras octavas paralelas de débil a débil en los compases 12 y 13, entre el alto y el tiple, pero, debido a que cada una de ellas se produce por movimiento oblicuo, son justificadas. En los compases 15 y 16 sucede algo parecido con las quintas paralelas entre el bajo y alto, además de que la segunda quinta es disminuida, cerrando después en una tercera en el compás 17.

Todo transcurre normalmente en este ejemplo, sin embargo, en el compás 28 se presenta un giro melódico descendente por grado conjunto, desde un Do hasta un Sol, quedando esta última nota en disonancia de séptima con el bajo y pasando, por salto, a una tercera en el siguiente compás. Creemos suponer que debido al movimiento rápido

de las figuras Eximeno no reparó en la necesidad de proteger por grado conjunto la llegada al siguiente compás, considerando esta última nota como una fugaz nota de tránsito, la cual, debido a sus características de ubicación podría ser clasificada actualmente como una escapada en la misma dirección, aunque sigue estando fuera del contexto del contrapunto riguroso.

El final resulta sorprendente por su acorde mayor, confirmándonos Eximeno su gusto por la libertad compositiva en pro de la frescura y vivacidad de la obra, elementos que defendió con entusiasmo y aplomo por considerarlos vitales en el proceso creativo.

1.11.5 Del origen y reglas de la música... tomo III

El tercer tomo, también traducido al castellano por Francisco Antonio Gutiérrez, se encuadra en una recapitulación de las reflexiones expuestas en los tomos anteriores como son el origen, las costumbres, el lenguaje y la música de los griegos. En este sentido, Eximeno nos explica cómo se fue modificando la terminología, clasificación y uso de los intervalos así como su postura ante la negación del conocimiento y aplicación que los griegos tenían del contrapunto:

Se dice en primer lugar que los Griegos conocieron otras consonancias que la octava, la quinta y la cuarta; y que las terceras y las sextas eran para ellos disonantes: y sin las terceras y las sextas ¿qué contrapunto podían componer? Este es un supuesto falsísimo, o más bien una equivocación derivada de dar a las misma palabras diversos significados. Los griegos dividían los sonidos o intervalos en *concinnos* e *inconcinnos*: llamaban *concinnos* los que no eran desagradables al oído; e *inconcinnos* los que lo eran [...]. He aquí nuestra división de intervalos consonantes y disonantes; y si la opinión común que supone que no conocieron los Griegos por consonancias sino la octava, la quinta y la cuarta, fuese verdadera, solamente estos intervalos hubieran sido para ellos *concinnos*; lo que es falsísimo. Es verdad que Euclides y Aristógeno dividen los intervalos en *consonos* y *disonos*, y solamente llaman *consonos* la octava, la quinta y la cuarta; cualquier otro intervalo, dicen, es *disono*. Pero es preciso

considerar que bajo el nombre de *disono* entendían los Griegos lo mismo que nosotros entendemos bajo el de *disonancia*: si entendían lo mismo, como supone la opinión común, sonidos *disonos* e *inconcinnos* hubieran sido para ellos vocablos sinónimos; y ciertamente no lo fueron: *no todos los sonidos disonos*, dice Bryennio, *son inconcinnos* [...], había pues algunos intervalos *disonos* no desagradables; o usando de nuestro lenguaje, algunos *disonos* eran consonancias; y he aquí la razón.

Nosotros llamamos a la octava y quinta *consonancias perfectas*, porque sus sonidos se unen con tal conformidad, que el oído no halla aquella diversidad, o por decirlo así, aquella discordancia de sensaciones gratas que hacen los sonidos de tercera y sexta; y como al finalizar el canto las voces deben reunirse como en un punto, por esto decimos que para dar fin a una composición, la postura más apta es el unísono, después la octava, y últimamente la quinta. Con efecto, cuando dos voces finalizan en tercera, el oído no encuentra aquella perfecta unión que es propia de una cláusula final, y como que querría continuasen las voces el canto hasta reunirse en sonidos más análogos y semejantes. Pues ahora, en esta semejanza o conformidad se funda el significado de la palabra *consono* de los antiguos: *los sonidos*, dice Bryennio, *que tienen entre sí alguna semejanza o analogía, son consonos*. De suerte que nuestras consonancias perfectas fueron llamadas por los antiguos sonidos *consonos*; todos los demás intervalos se llamaron *disonos*, que sólo querían decir *desemejantes*; y para distinguir entre estos agradables de los desagradables, tenían la otra división de sonidos *concinnos* e *inconcinnos*; y en los *concinnos* se comprendían nuestras consonancias imperfectas, y acaso también las disonancias más regulares.

Es verdad que de los testimonios de los antiguos no se puede deducir el significado de las palabras, especialmente en materia de Música, sobre la cual casi nada se comprende sin los ejemplos, que faltan enteramente sobre la Música griega. Pero justamente por esto no se debería negar a los Griegos el uso de la armonía simultánea, ya que habla a favor de ellos la naturaleza, y muchos testimonios de los antiguos, que en su misma oscuridad no dan a entender la armonía simultánea de muchas voces. El P. Bougeant escribió una larga disertación para violentar un pasaje de Platón, en el cual claramente manifiesta este filósofo que la lira hacía una modulación mientras el cantor hacía otra [...]. Cicerón dice que la armonía de la Música resulta del temperamento o concordancia de sonidos desemejantes [...]. Séneca, que el coro se compone de diversas voces, agudas, medias y graves. [...]. Y Quintiliano llama a la armonía concordia de voces o cosas desemejantes.

Si con estos testimonios y con haber tratado de los intervalos *consonos*, *disonos*, *concinnos*, e *inconcinnos* no nos diesen a entender los antiguos la armonía simultánea, y si la naturaleza y la

cultura de los Griegos no hablasen con más claridad que aquellos testimonios a favor de la armonía de la Música griega, el argumento negativo para combatirla no sería tan despreciable. Pero los argumentos negativos en que se funda la opinión contraria, son casi ridículos y pueriles. Si la invención del contrapunto, se dice, hubiese sido conocida por los Griegos, hubieran hablado de él con énfasis, como hablan de las demás invenciones suyas. Con este argumento podrán nuestros posteriores probar que nosotros no hemos hecho uso del calzado, supuesto que en los libros no hablamos de esta invención. Para que los Griegos hablasen con claridad del contrapunto, y celebrasen su invención, era necesario que ellos hubiesen conocido la Música sin el contrapunto. Nosotros nos gloriamos de esta invención porque nos han quedado composiciones de Música de los siglos bárbaros en los cuales se cantaba casi siempre al Unísono. Pero si los Griegos cantaron siempre con armonía simultánea, no podían tener a ésta como una invención nueva con respecto a la Música; hablar de Música y hablar de contrapunto era para ellos una misma cosa; y el énfasis con que hablan de la Música es el mismo con que hablan de contrapunto.

A lo menos, se replicará, se debía hallar en sus escritos alguna regla para acordar las voces, preparar y resolver las disonancias, y otras mil cosas, sin cuyo conocimiento no se puede hacer uso del contrapunto. Si este argumento tuviese alguna fuerza, se podría decir igualmente que los Griegos cantaban sin hacer cadencias sin saltos, supuesto que sobre éstas y otras propiedades de la buena modulación no se halla en sus escritos [...] El argumento solamente prueba que los Griegos o no escribieron o escribieron muy poco sobre la práctica de la Música; y esto lo creo muy verosímil, así como entre nosotros poco o nada se escribe sobre la práctica de los instrumentos. Sus tratados de Música casi todos eran especulativos como sería el tratado que nosotros podríamos hacer sobre el sistema y la medida de las cuerdas del clave. Cualquiera interpretación que se dé al testimonio de Platón [...], nos da clarísimamente a entender que los Griegos hicieron estudio de la manera de acordar las voces y los instrumentos, y de enlazar los sonidos agudos con los graves, los tardos con las veloces, y los consonos con los disonos. Pero como estas cosas no pueden reducirse a principios especulativos, y mucho menos a proporciones numéricas, y sólo se arreglan por el genio y el gusto, los filósofos no hablan de ellas: sus tratados de Música son como el de P. Sachi sobre la medida de las cuerdas armónicas, o como la nueva teoría de Euler, cuyos escritos de nada sirven para la práctica. Además de que los Músicos griegos no tenían la necesidad que nosotros tenemos de reducir la práctica a pequeñas reglas, tanto porque de su índole, de su educación y de su lengua les resultaban disposiciones ventajosísimas para la Música, como porque atendida su delicadeza, creo que no hicieron uso de muchos pasos de nuestro

contrapunto. En particular, siendo las disonancias un adorno añadido a la naturaleza por el arte [...], una misma disonancia será más o menos sufrible según que sea mayor o menor la dureza del oído que la oye. Por esto me parece muy verosímil que los Griegos no usaron de nuestros intervalos superfluos y diminutos, ni de muchas resoluciones irregulares que en nuestra Música son frequentísimas. Para el uso de las disonancias regulares de cuarta, novena, sexta y séptima les bastaba la regla práctica de resolverlas bajando de grado, sin tener por esto necesidad de consultar las especulaciones de los filósofos, como sin éstas hacían las cadencias, los saltos, las mutaciones de Modo, y otras propiedades esenciales al canto.

Pero yo creo (y acaso no me engaño) que los enemigos del contrapunto griego quieren hablar de un género de contrapunto el más celebrado por nosotros y ciertamente no usado por los Griegos. Hablo de aquel contrapunto, en el cual divididas las voces en muchos coros, cada uno de éstos y aun cada voz hace su diversa modulación: de donde resulta un continuo contraste de notas de diverso valor, de consonancias y disonancias, y de melodías diversas y contrarias que *con un real acrecentamiento armonioso*, como dice el P. Martini, *aumentan el verdadero artificio*. Este género de Música, por el cual se dan a conocer nuestros grandes maestros, es un artificiosísimo embrollo sin gusto ni expresión; pues como sabiamente nota Tartini, el sentimiento que podría excitar una de aquellas voces, es contrastado o destruido con el estrépito y con las modulaciones contrarias de las demás. En suma, este género de contrapunto, como se dirá en el libro siguiente, es una reliquia del gusto gótico, que en todo buscaba lo difícil, lo maravilloso y la sorpresa de los sentidos exteriores: pero sin tocar jamás en lo vivo de la naturaleza. Si los contrarios a nuestra opinión quieren hablar de este contrapunto, desde luego digo que los Griegos no le conocieron, y si le hubieran conocido, le hubieran despreciado. Eran los Griegos demasiado amantes de la naturaleza para hacer un abuso semejante de la armonía. Debemos formar idea de su contrapunto por nuestra Música teatral; en ésta los instrumentos sirven a la expresión de la parte principal, que por esta razón es acompañada muchas veces por los violines con el contrapunto natural en tercera y en octava; de las disonancias y de las diversas modulaciones de las partes se hace un uso moderado, cuando basta para dar más fuerza a la expresión o al tema de la parte cantante. De igual moderación se usa en los duetos, tercetos, cuartetos y en otros coros de muchas voces: éstas se atemperan y arreglan las unas con las otras, y del todo resulta una sola sencilla expresión avivada con la armonía³¹⁰.

³¹⁰ EXIMENO Y PUJADES, A.: *Del origen y reglas de la música, con la historia de sus progresos, decadencia y restauración*. Tomo III. Madrid, Imprenta Real, 1796, pp. 38-48. (B.N.E. sig.: M/1890 y

Con relación a las opiniones sobre contrapunto del P. Martini, así como los conceptos sobre el uso de los intervalos de tercera y sexta y la práctica del contrapunto de los griegos, Eximeno nos dice:

El muy erudito P. Martini toma un camino medio para conciliar las dos opiniones contrarias sobre la Música griega [en pie de página, con número 17, escribe]: (Disert. 2.^a histor. De la Música, tom. I.^o): concede a los Griegos más variedad de modulaciones que a nuestra Música, y el contrapunto de octava, cuarta y quinta; pero les niega el contrapunto de tercera y sexta. Principalmente funda su opinión en las proporciones numéricas de los tetracordos griegos, que difusamente explica. Y de estas proporciones concluye que las terceras y las sextas eran discordes, y por eso no se podían usar por los Griegos ni como consonancias, ni para resolver otras disonancias. En suma nuestro contrapunto, dice el P. Martini, se funda en el temperamento de los intervalos, con el cual los modernos han hecho insensible la discordancia de las terceras y sextas: y no habiendo conocido los Griegos este temperamento, no pudieron concertar sus armonías sino en octava, cuarta o quinta, que eran intervalos inmutables. Con este defectuoso contrapunto salva el P. Martini los testimonios de los antiguos apasionados al contrapunto de los Griegos; pero no los salva todos con igual felicidad: entre otros alega uno de Longino, que en el tratado del *sublime* dice, que el sonido *príncipe*, que nosotros podemos llamar *fundamental*, recibe de los *parafonos* mucha suavidad [en pie de página, con número 18, escribe]: (Véase este testimonio en el citado tomo del P. Martini pág. 171); y para explicar cuáles son los sonidos *parafonos*, añade otro testimonio de Gaudencio que divide los sonidos en *unísonos*, *consonos* y *parafonos*; y por sonidos *parafonos*, dice el P. Martini, solamente se debe entender la cuarta y la quinta. Pero el mismo P. Martini en diversos lugares de su Disertación alega los testimonios de los antiguos, de los cuales concluye que por sonidos *consonos* entendían la octava, la quinta y la cuarta: y siendo esto así, el tercer miembro de la división de Gaudencio es superfluo, supuesto que los sonidos que allí comprende, están también contenidos en el segundo. El testimonio de Longino es tan decisivo a favor de la armonía simultánea de los antiguos, que el mismo P. Martini les hubiera concedido toda la extensión de nuestro contrapunto, si no se hubiera dejado llevar de los bellos discursos de los filósofos sobre las proporciones numéricas de los intervalos. A decir verdad, la vasta erudición que sobre este punto acumula el P. Martini, nada sirve a mi parecer para decidir la presente cuestión. Si acerca de nuestra Música no quedasen para lo

M/3280. Salvo el color de la pasta, no hay diferencias entre estos ejemplares, los cuales son de la misma edición, incluso el tamaño en ambos es de 12,5 cm de ancho por 20 cm de largo).

sucesivo sino los libros del P. Sachi, de Euler y de otros autores especulativos, podría nuestra posteridad probar con el argumento del P. Martini que nosotros no habíamos conocido el contrapunto, puesto que de estos libros los intervalos armónicos resultan igualmente discordes que de los tetracordos griegos; los cuales eran tantos, cuantos eran los filósofos que escribían de Música. La tercera v.g. del tetracordo cromático según Architas era de una medida; de otra según Aristógeno; y de otra según Dídymo. El P. Martini supone que todas estas especies de terceras, aunque inútiles para el contrapunto, eran muy a propósito para variar la modulación [...]. ¿Pero quién se persuadirá jamás que los Griegos no tuvieron un temperamento fijo de todos los intervalos que servían para el canto, o que estos pudiesen alterarse, con tal que dicha alteración se fundase en la autoridad de algún filósofo? Según el mismo P. Martini, Dídymo fue el primero que dio algunas terceras y sextas consonantes; antes de él a todas las faltaba para la justa medida una Coma poco más o menos. ¿Y es creíble que antes de Dídymo ningún Músico al entonar una tercera se apartase de las proporciones establecidas? ¿O que apartándose algún tanto, y entonando o por instinto o por error la tercera justa, no fuese notada como más grata al oído? ¿O que para notarla se debiese esperar la autoridad de algún filósofo? Se me dirá que es muy cierto que nuestras terceras son diversas de las de los Griegos, puesto que aquellas han sido reducidas a la medida actual con el temperamento de los intervalos desconocido a éstos, habiendo sido el primero que lo propuso el español Bartolomé Ramos célebre profesor de Música en la Universidad de Salamanca y después en la de Bolonia. Esta réplica se funda en el círculo vicioso acostumbrado a hacerse en toda clase de artes. Cuando se llega a conocer lo que la naturaleza nos inspira, queremos que esto sea un resultado de nuestras reflexiones. Las Matemáticas están llenas de esta vanidad: ellas nos dan a entender que se ha hallado con el cálculo el modo de levantar un peso o construir un edificio: y no es así: la naturaleza nos ha enseñado aquellas cosas; y después las Matemáticas, para hacerlas más fáciles, las han reducido a cálculo. La naturaleza ha inspirado siempre a los hombres los mismo elementos de Música; y los filósofos han buscado después sus medidas, que no han podido hallar, ni acaso hallarán jamás con la precisión que se desea, siendo casi imposible reducir dos cuerdas a circunstancias tan uniformes, que sus sonidos no pueden discrepar en nada sino es por razón de su longitud. Por consiguiente las terceras y las sextas de la Música griega eran las mismas que nosotros usamos; y la diversidad de los tetracordos procedió de la dificultad de medir dichos intervalos. Tenemos en esto un ejemplo muy claro en nuestro mismo temperamento, en el cual no se pensó antes del siglo XVI, y sin embargo antes de este siglo se usaban ya las terceras y las sextas propias del contrapunto. Después de Bartolomé Ramos se han hecho varios sistemas de temperamentos, pero todos igualmente inútiles, porque ninguno sirve ni puede servir para templar los instrumentos; los cuales finalmente se templan

como se forman las palabras, esto es por instinto, o arreglándose por las sensaciones casi innatas que la naturaleza ha impreso en el hombre como elementos de la Música. En el siglo pasado, suponiendo que los intervalos armónicos dependían de las proporciones, se construyeron algunos claves de tres órdenes de teclas para formar el Tono mayor y el menor, pero la experiencia hizo ver que las cuerdas halladas con cálculos eran verdaderas discordancias. Por esto nosotros supersticiosamente aferrados a nuestros inútiles raciocinios usamos de un lenguaje enteramente contrario: llamamos justas y perfectas las terceras y quintas que la experiencia nos enseña que son inútiles para cantar y tocar: y llamamos alteradas y también discordantes las terceras y las quintas que la naturaleza nos obliga a usar; llegando nuestra extravagancia a proponer como proposición fundamental de la Música esta paradoja: *una voz que siempre entone justamente, no siempre entona con afinación* [en pie de página, con número 19, escribe]: (*Une voix juste ne chante pas toujours juste*. Bethyzi expos. De la theor. Et de la practo. Dela Musiq. part. 2. cap. 4. ar. 2. prop. 6). Concluyamos pues que las terceras y las sextas siempre han sido invariables en la práctica, aunque los filósofos las hayan atribuido diversas medidas; del mismo modo que las distancias de los Planetas han sido siempre las mismas, aunque los Astrónomos las hayan supuesto ya de una medida ya de otra: por lo que de las medidas de los Tetracordos antiguos nada se puede concluir contra la práctica del contrapunto de los Griegos. Pero lo que más evidentemente convence la insuficiencia del principio del P. Martini para negar a los Griegos toda la extensión de nuestro contrapunto, es que aunque los Griegos no hayan conocido el contrapunto, precisamente para cantar debían adoptar nuestro temperamento de intervalos. Supongamos que modulasen sobre el tetracordo de Dídymo, que según el mismo P. Martini es el más perfecto: si comenzando en la cuerda *Do* hacían la modulación *Do Fa Re Sol Do*, entonando exactamente todos los intervalos que la componen según las proporciones de Dídymo; el último *Do* discordaría del primero en más de una *coma* [en pie de página, con número 20 escribe]: (Suponiendo el primero *Do* I, el *Fa* será $\frac{3}{4}$, el *Re* $\frac{9}{10}$, el *Sol* $\frac{27}{40}$, y el último *Do*, que debería ser I, será $\frac{81}{80}$, que discorda del primero en una *coma*); y así generalmente en cualquiera otra modulación formando los intervalos justos llamados por nosotros *temperados*, o que su canto no concluía jamás en la cuerda en que comenzaba: y puesto que el suponer esto sería un absurdo, debemos concluir que los Griegos arreglaban en la práctica los intervalos como nosotros, haciendo una quinta algún tanto más fuerte, otra más débil, como supone el P. Martini ser necesario para el uso de nuestro contrapunto. La necesidad de este temperamento acaso no fue notada por los griegos, porque sus escritores de Música fueron más especulativos que prácticos: entre nosotros se ha advertido ésta desde que algunos hombres igualmente prácticos que teóricos han podido notar la discordancia entre los intervalos teóricos y

los prácticos; y el haber hecho estos diversos de aquellos no es, como se cree, una invención de nuestro ingenio, sino un instinto del genio musical común a todos los siglos y a todas las naciones del universo³¹¹.

Resultan interesantes los argumentos que Eximeno nos presenta con relación a la defensa del uso consciente del contrapunto por parte de los griegos, argumentos que se vuelven cada vez más sólidos a medida que avanza en su disertación. Por otro lado, no podemos negar que había una especie de duelo intelectual entre sus colegas, sin embargo, Eximeno llevaba ventaja debido al prestigio y reconocimiento que gozaba producto de su probada capacidad como intelectual y sus amplios conocimientos musicales.

1.11.6 Eximeno y el Ensayo de contrapunto del P. Martini

La obra de Eximeno recibió constantemente los duros golpes de la crítica del momento, en la que destacan las agudas observaciones que le hiciese el padre Martini, famoso músico italiano, a las cuales respondió Eximeno con su obra *Dubbio di D. Antonio Eximeno sopra il saggio fondamentale pratico di contrappunto del Reverendissimo Padre Maestro Giambattista Martini*, publicada en Roma en 1775³¹², la cual también fue traducida al castellano por D. Francisco Antonio Gutiérrez y

³¹¹ *Ibid.*, pp. 52-60.

³¹² EXIMENO Y PUJADES, Antonio: *Dubbio di D. Antonio Eximeno sopra il saggio fondamentale pratico di contrappunto del Reverendissimo Padre Maestro Giambattista Martini*. Roma, Imp. Miguel Ángel Barbiellini, 1775. (Esta obra se localiza en la B.N.E. en el registro del antiguo catálogo bajo la sig.: M/352 y microfilm número 64. Sus dimensiones son de 20 cm de ancho por 26,5 cm de largo. Empastado en pergamino. El tratado fue aprobado por D. Clemente Biagi Cremonese Mónico Benedictino Camaldolese y F. Gregorio María Clementi. Su contenido está dividido en tres partes. La primera dedicada al *Canto Fermo*, la segunda lleva el título de *Sulle regole antiche di Contrappunto*, está conformada por lo que llama el autor *Confutazione*, que son los conceptos del padre Martini, ya sea sobre la quinta, los intervalos mayores o menores, disonancias, etc. La tercera parte, *Sul Contrappunto degli antichi*, que también basa su teoría en consideraciones sobre lo que ya ha expuesto el P. Martini).

publicada en Madrid en 1797³¹³ con el título *Duda de Antonio Eximeno sobre el ensayo fundamental práctico de contrapunto de Juan Bautista Martini*.

También en España surgen críticas a la obra de Eximeno, tal es el caso de Manuel Cabazza, oboísta de la capilla Real, que escribió una obra titulada *El Músico Censor del Censor no Músico, o sentimientos de Lucio Vero Hispano contra los de Simplicio, Greco y Lyra*, publicada en Madrid en 1786³¹⁴.

Básicamente la duda que surge de Eximeno, la cual le llevó a titular así su trabajo, es si el padre Martini publicó su ensayo como un contraveneno de su obra o como un testimonio auténtico a favor de ella³¹⁵. En principio, para el padre Martini, Eximeno carecía de los conocimientos necesarios para comprender el canto llano, razón por la cual se oponía a que se utilizara el canto llano como base para la composición del contrapunto. Además, es clara la controversia entre estos dos autores: por un lado, Eximeno calificaba de falsas las antiguas reglas de contrapunto y, por otro, el padre Martini consideraba que éstas eran indispensables para la buena formación de los jóvenes compositores. Para estructurar su trabajo, Eximeno toma dos aspectos fundamentales sobre los cuales considera que el padre Martini ha edificado su teoría, con la que trata de persuadir a los lectores de su supuesto error. Estos puntos se fundamentan en que el cantollano es la base del contrapunto con reglas tomadas de los autores de los siglos XV y XVI y la falta de seriedad de Eximeno al atribuir el contrapunto a los griegos³¹⁶.

El primer punto es discutido ampliamente por Eximeno, ya que las opiniones de éste y del padre Martini son diametralmente opuestas. Según Martini, aprender el arte del contrapunto era absolutamente necesario componer sobre el canto llano, criterio que no compartía Eximeno ya que opinaba que:

³¹³ EXIMENO Y PUJADES, A.: *Duda de Antonio Eximeno sobre el ensayo fundamental práctico de contrapunto de Juan Bautista Martini*. Madrid, Imprenta Real, 1797. Trad.: Francisco Antonio Gutiérrez. (B.N.E., sig.: M/1883 y microfilm 3445).

³¹⁴ Véase MARTÍN MORENO A.: *Historia de la Música Española. Vol.4, siglo XVIII, op. cit.*, p. 436.

³¹⁵ EXIMENO Y PUJADES, A.: *Duda de Antonio Eximeno...*, op. cit., p. XII.

³¹⁶ *Ibid.*, p. XIV.

[...] el Canto-llano es un estilo particular de nuestra Liturgia, y que las especulaciones sobre los Modos, cadencias, cuerdas, y otras propiedades de este canto no solo nada aprovechan para aprender y llegar a poseer el arte del contrapunto, sino que aun están llenas de máximas contrarias a las reglas fundamentales de aquel³¹⁷.

Parece, pues, que los argumentos que Martini presenta para fundamentar la importancia del canto llano como primer elemento de estudio y sobre el cual se construye el contrapunto, no son lo suficientemente válidos para Eximeno porque se refieren sólo al valor que representa este canto en el culto religioso lo cual dista mucho de lo que sería una objetiva valoración técnica que a su vez se viese reflejada en la construcción de las líneas contrapuntísticas³¹⁸.

La definición o concepto de canto llano es un elemento que valora Eximeno en la obra Martini si se considera que “los autores del siglo XVI no acostumbraban al tratar de las ciencias el definir los vocablos, o porque no tenían ideas claras de las materias que trataban, o porque siendo las definiciones el fundamento de todo buen raciocinio, podían poner éstas a los discípulos en el estado de raciocinar, y por tanto de substraerse de las autoridades de los maestros”³¹⁹. Sin embargo, la distinción que Martini hace del canto, en llano y figurado, no es para Eximeno una división real porque según Martini el canto llano se escribe con figuras o notas uniformes equivalentes a puntos y el figurado con variedad de notas, situación que resulta insuficiente si se consideran los mismos ejemplos que utiliza Martini donde “la parte o voz que lleva el Canto llano, se compone de casi igual variedad de notas o figuras que las demás partes que cantan con canto figurado”³²⁰. Por otro lado, la definición de canto llano que el padre Martini utiliza y que cita Eximeno en su texto, es:

³¹⁷ *Ibid.*, p. 1.

³¹⁸ *Ibid.*, pp. 3-4.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 13.

³²⁰ *Ibid.*, p. 14.

El Canto-llano es un canto en el cual, sea la que fuese la primera y fundamental cuerda del modo, constantemente se modula por las cuerdas de la Escala de C-sol-fa-ut, sin alterar ninguna ni con sostenidos ni con b-moles³²¹.

También se observa que el canto llano no debe presentar alteraciones en su línea, es decir, sostenidos o bemoles, salvo éstos últimos en los casos necesarios para evitar el tritono³²². Otras propiedades que fueron atribuidas a los modos del canto llano por autores de los siglos XV y XVI, tomadas de los griegos, correspondían al terreno emotivo –por ejemplo, un modo podía ser religioso, colérico, lagrimoso etc. –, pero, para Martini todos estos calificativos eran más que todo imaginarios, y Eximeno lo explicaba sólo como la modulación de una cierta escala sin atributos que despierten pasiones específicas: “y en ninguna Escala de la Música se esconde el *fomes* de nuestras pasiones, pues éstas se excitan por las diversas combinaciones de los sonidos y de los Modos, que la idea de la misma pasión sugiere al compositor”³²³.

El planteamiento sobre la distinción de los modos en auténtico y plagal, se ve desfavorecido por Eximeno. Para él, en la práctica no hay tal división y, para fundamentar su teoría, cita al mismo Fux:

Podría alegar no pocos ejemplos tomados de Luis Palestrina, con los cuales se demuestra, que ni aun aquel grande hombre hizo mucho caso de la materia de los Modos. Pensando yo en esto, casi creería, si la autoridad no lo contrastase, que hasta los mismos Autores célebres no han sabido establecer una cosa fija respecto a los Modos; y si hay alguna distinción entre

³²¹ *Ibid.*, p. 15.

³²² “Esta es la propiedad característica del Canto-llano, que expresamente está declarada por el P. Martini a la pag. 31 del *ensayo* nota 1.^a donde dice: *este* (habla del Canto-llano) *no admite ni sombra del accidente de sostenido, ni admite ningun b-mol sino en la cuerda de B-fa-b –mi, solo con el fin de evitar en lo grave el Tritono con F-fa-ut, y en lo agudo la Quinta falsa con E-la-mi.* (Querrá decir el P. Martini con el mismo *F-fa-ut*, puesto que el b-mol en *B-fa-b-mi* lejos de evitar la Quinta falsa con *E-la-mi*, la hace nacer). Aun este b-mol que admite el P. Martini en el Canto-llano, dice a la pag. 102 con la autoridad del P. Scorpioni, no se admite *relativamente al Canto-llano*, sino solo por las razones conocidas por los prácticos”. (*Ibid.*, pp. 15-16).

³²³ *Ibid.*, pp. 16-17.

los auténticos y plagales, ciertamente la juzgaron de tan poca importancia, que no la contemplaron digna de hacer mérito de ella³²⁴.

Con relación a la necesidad de utilizar el canto llano como base para hacer contrapunto, Eximeno no sólo lo considera inútil sino, incluso, perjudicial. Veamos cuales son sus argumentos para sustentar su teoría. Si partimos de que el padre Martini dice que el contrapunto requiere la regularidad de intervalos y de accidentes, elementos que no admite el canto llano, ¿cómo es entonces posible, dice Eximeno, “tomar por fundamento y guía del contrapunto un canto, cuyas reglas y leyes son enteramente contrarias a las reglas y leyes del contrapunto?”³²⁵.

Es evidente que existen contradicciones entre la teoría y la práctica respecto al uso de alteraciones en el canto llano, de tal suerte que cuando un canto llano en el modo de Sol es acompañado por un contrapunto, en la práctica se estila aplicarle la alteración de sostenido en el Fa, aunque teóricamente esto sería inadmisible según los criterios del padre Martini³²⁶. Ahora bien, recordemos que para Martini existe una diferencia clara entre el canto figurado y el canto llano. El primero admite accidentes mientras que el canto llano, y el contrapunto por ley natural necesita de la regularidad de intervalos propia del canto figurado que no admite el canto llano, resultando, pues, una contradicción:

[...] para aprender y llegar a poseer el arte del contrapunto, es necesario tomar por basa [*sic*] [base] y guía un canto que de su naturaleza excluye los intervalos, que por ley de naturaleza requiere el contrapunto; y que todo el arte del compositor consiste en saber unir naturalezas diametralmente contrarias entre sí³²⁷.

³²⁴ FUX, Joseph: *Salita al Parnasso o sia guida alla regolare composizione Della musica*. Bologna, 1761, p. 200, citado en EXIMENO Y PUJADES, A.: *Duda de Antonio Eximeno...*, op. cit., p. 20.

³²⁵ EXIMENO Y PUJADES, A.: *Duda de Antonio Eximeno...*, op. cit., p. 30.

³²⁶ *Ibid.*, p. 35.

³²⁷ *Ibid.*, p. 36.

Para comprender las causas por las que el canto llano ha tenido tanta influencia en la formación de compositores y, sobre todo, en el caso específico del estudio del contrapunto, Eximeno hace un recorrido histórico desde el nacimiento del canto llano, resaltando su mayor antigüedad con respecto, por ejemplo, a las alteraciones, razón por la cual, dice Eximeno, los teóricos excluyen del canto llano cualquier accidente, sostenido o bemol. Asimismo, expresa en 6 puntos la naturaleza del canto llano:

- 1.º El Canto-llano es un canto de una o muchas voces acordadas al Unísono o a la Octava sin armonía alguna, escrito casi todo en las cuerdas de *C-sol-fa-ut*.
- 2.º Es un canto muy sencillo por cuanto se compone de poca variedad de notas, se modula en él muchas veces de grado, consta de largos trechos de notas unítonas, particularmente el canto de la salmodia; y rara vez se extiende fuera de los límites una Quinta o de una Sexta.
- 3.º Por lo común no tiene ritmo sensible, y sólo en las cadencias se echa de ver algún *dar* y *alzar*.
- 4.º Es un canto sin expresión relativa a las palabras, y por tanto con la misma cantilena se cantan salmos y antifonas de sentimientos diversos [...]. Sin embargo se adoptó este canto por la Iglesia, porque no tiene modulaciones extravagantes, no causa distracciones, y por que la suavidad de las pocas cuerdas que pausadamente toca, dando tiempo para meditar las palabras, puede ser útil, y ciertamente lo fue en los siglos bárbaros para formar la devoción de un pueblo poco musical.
- 5.º No observa las más veces, particularmente en la salmodia, la regularidad propia de un Modo; comienza en una cuerda, y acaba en otra diversa de la primera, finalizando muchas veces sin verdadera cadencia.
- 6.º No obstante en algunos cánticos introducidos en la Liturgia en los tiempos de más gusto en la Música, y en los himnos que por razón de la poesía tienen algún ritmo sensible, se echa de ver más regularidad de Modo, y más expresión relativa al sentimiento general de devoción³²⁸.

En el canto llano no se percibe una acentuación concreta como sucede en los instrumentos, por ejemplo, los de arco, donde los movimientos del dar y alzar del arco provocan puntos de apoyo resultando así un compás. En cualquier cantilena de

³²⁸ *Ibid.*, pp. 43-44.

canto llano, “[...] no percibe el oído ningún género de compás; sin embargo con los diversos valores de las notas se da a casi todas las sílabas su verdadera cantidad, y así sin compás sensible resulta el ritmo del himno [...]”³²⁹.

La iglesia estableció el uso de poner en armonía algunos cantos llanos añadiéndoles como acompañamiento otras voces, sin ningún tipo de acompañamiento instrumental. Este estilo que identificamos todavía como *a cappella* o estilo de *capilla*, tiene algunas propiedades que lo identifica. Primeramente diremos que las voces que acompañan al canto llano deben ser sencillas y, en caso de que el canto llano no defina el modo, serán las otras voces las que lo definan. Con relación a la cadencia, la más común en este estilo es la imperfecta, de la cuarta a la primera del modo en lugar de la perfecta que es pasar de la quinta a la primera. El movimiento de las voces debe ser variado, sin embargo, se deben evitar saltos, especialmente los de sexta mayor, séptima y quinta disminuida o falsa, buscando preferentemente los movimientos de grado, todo esto en un tiempo de simple *dar y alzar*, y el final puede incluso terminar con tercera mayor, aunque el modo sea menor³³⁰. Pero de cualquier manera, concluye Eximeno, “[...] una cosa es que el Canto-llano o el estilo que de él ha procedido, y se llama *de capilla*, sea apto para ejercitar al principiante después de haber llegado a poseer el arte del contrapunto o las reglas de armonía, y otra es que para aprender y llegar a poseer el arte del contrapunto sea necesario componer sobre el Canto-llano, y tomar este canto por guía”³³¹.

La segunda parte de esta interesante obra nos sitúa en las reglas antiguas del contrapunto, y Eximeno pone de manifiesto su completo desacuerdo con el padre Martini, quien se basaba en los autores de los siglos XV y XVI por considerar que las reglas o normas contrapuntísticas que éstos proponen son insostenibles:

³²⁹ *Ibid.*, p. 46.

³³⁰ *Ibid.*, pp. 48-50.

³³¹ *Ibid.*, pp. 51-52.

Cuadro 21. Reglas antiguas de contrapunto según P. Martini frente a la opinión de Eximeno

	P. Martini	Eximeno
Regla I	Se debe comenzar y acabar en consonancia perfecta.	También es posible comenzar o terminar en tercera.
Regla II	Se prohíben dos unísonos, dos octavas y dos quintas consecutivas por movimiento recto.	Se puede quebrantar la regla siempre que se conserve la variedad con las otras partes y, se debe quebrantar cuando la variedad de la armonía perjudique la expresión.
Regla III	Se deben evitar en cada una de las partes del contrapunto los saltos de cuarta alterada o mayor, de quinta falsa o escasa; el tritono, de sexta mayor, séptima mayor o menor y octava diminuta o alterada.	Si a las voces las apoya un instrumento es posible faltar a esta regla.
Regla IV	Los intervalos mayores deben subir y los menores bajar. (Considera las terceras, sextas, séptimas, cuartas mayores y quintas falsas o disminuidas).	La clasificación de los intervalos no condiciona el tipo de movimiento ascendente o descendente.
Regla V	Evitar la relación de octava superflua o escasa, de tritono, de quinta falsa o menor y cuarta alterada, entre dos partes de contrapunto.	Son posibles las “falsas relaciones” siempre y cuando resuelvan adecuadamente.
Regla VI	Prohibido <i>mi</i> contra <i>fa</i> . [Es decir, la quinta falsa, tritono e intervalos llamados superfluos y diminutos –aumentados y disminuidos-].	Por la relatividad de la clasificación de los internos (una séptima disminuida es como una sexta mayor) es posible no considerar tal cual esta VI regla.
Regla VII	Cuidar la máxima separación entre las voces y dentro de los límites del modo.	Se aplica sólo al estilo <i>de capilla</i> .
Regla VIII	Prohibido pasar de cualquier consonancia a consonancia perfecta por movimiento recto.	Se puede quebrantar la regla siempre que se conserve la variedad con las otras partes y, se debe quebrantar cuando la variedad de la armonía perjudique la expresión.
Regla IX	El contrapunto simple o de nota contra nota se debe componer de solas consonancias y de figuras de igual valor.	No se aplica para todos los casos.
Regla X	En el contrapunto disminuido o de alguna variedad de notas, llamado también colorado o florido, compuesto de figuras consonantes de diverso valor, se pueden practicar las disonancias de dos maneras, la una de grado, de paso, o en glosa; y la otra con ligadura o con la síncopa con resolución descendente de grado por tono o semitono.	Se practican las disonancias como lo establece la regla, con libertad de preparar o no la síncopa, para después resolver, como señala la regla, por grado conjunto descendente.

FUENTE: EXIMENO Y PUJADES, A.: *Duda de Antonio Eximeno... op. cit.*, pp. 75-112.

La tercera parte de la *Duda* de Eximeno se refiere al contrapunto de los antiguos griegos. Eximeno sostiene que el contrapunto ya era utilizado por los griegos, por lo tanto, sólo estaba renaciendo, sin embargo, el padre Martini, basándose en que no se encuentran documentos de la antigua Grecia donde se hable específicamente de su utilización, considera que no existía como tal, aunque no niega que los griegos hayan utilizado el acorde a la cuarta y a la quinta, pero no la tercera, la sexta y todas las disonancias. Eximeno insiste “que siendo la armonía un instinto de naturaleza, el cual fue vivísimo en los griegos para toda suerte de placeres, no pudieron éstos dejar de producir y de probar el que causa la armonía compuesta de terceras, cuartas, quintas, sextas, y de las disonancias más regulares”³³². Con relación a los documentos que prueban la práctica del contrapunto por los griegos, Eximeno añade:

El primer autor griego de Música que salió a luz fue Euclides bajo el nombre de Cleonidas, cuya traducción se hizo y se publicó en Venecia por Vala en el año de 1498. Los demás no vieron la luz pública hasta los dos siguientes siglos XVI y XVII. Y faltando los materiales para discurrir sobre ella, no es de maravilla que antes del siglo XV ninguno atribuyese ni negase a los griegos el canto en consonancia. El primero que habló de esto, y que más bien supuso que probó que los griegos hicieron uso del contrapunto, fue Gaffurio hacia el fin del siglo XV o principios del XVI cuando comenzaron a leerse los Autores griegos de Música³³³.

De cualquier manera, Eximeno fue atacado por no presentar directamente los documentos que el mismo Gaffurio menciona en sus escritos, pero finalmente el argumento que muestra en su defensa dice:

[...] que siendo el contrapunto una materia enteramente práctica, el no hallarse tratada en los escritos de los griegos, no es razón suficiente para negarles el uso del contrapunto; así como el no hallarse en sus escritos, ni explicada, ni aun siquiera insinuada la manera de

³³² *Ibid.*, pp. 115-116.

³³³ *Ibid.*, p. 120.

hacer una cadencia en el Modo, tampoco es bastante para asegurar que concluían sus composiciones sin cadencia³³⁴.

Ahora bien, el bagaje de elementos que fortalecen la teoría de Eximeno en defensa de la utilización del contrapunto por los antiguos griegos se orienta básicamente a explicar y subsanar las dificultades que resultan por falta de un sistema musical temperado por parte de éstos, lo cual conduce a una serie de inconvenientes que dificultan en la ejecución musical la práctica de los intervalos, como las terceras y las sextas, debido a los obvios obstáculos naturales derivados de la diferencia entre el semitono mayor y el menor que se denomina *coma*, representada por la razón matemática de $\frac{81}{80}$ ³³⁵.

Para ir dando respuesta a los inconvenientes que presentaba el padre Martini con relación a la supuesta ignorancia de los griegos en el uso del contrapunto, Eximeno partía de la base de que los intervalos que se utilizan para hacer contrapunto resultan ser los mismos que en su momento se aplican para formar una melodía, de lo contrario habría necesariamente un fuerte choque sonoro.

Para ilustrar esta idea, Eximeno dice:

Póngase el Tenor y el Bajo en Unísono en la cuerda *Sol* o *G-sol-re-ut*, y quedando quieto el Tenor, haga el Bajo la cadencia *Sol Do*. La Quinta en contrapunto *Do Sol*, que habrá entre el Bajo y el Tenor, será necesariamente la misma que moduló el Bajo en la cadencia *Sol Do*; de otra manera el Bajo y el Tenor no hubieran sido Unísonos en el *Sol*. Es falsa pues la primera suposición del P. Martini que supone, que el contrapunto está fundado en el Sistema *perfecto*, deduciendo después de éste por medio de los cálculos el *temperado*. El primero, como hemos probado, es ideal e inútil; los cálculos para el segundo son impracticables:

³³⁴ *Ibid.*, p. 130.

³³⁵ “Los músicos llaman *coma* [o croma] (algunos autores conservan la ortografía primitiva de la palabra *comma*) al intervalo más pequeño que puede percibirse en la práctica musical. Los físicos llaman *coma sintónica* al mismo intervalo y lo obtienen por diferencia entre el tono grande y el tono pequeño: $9/8:10/9=81/80$. La coma es nueve veces menor que el tono grande (más exactamente nueve veces y media)”. (OLAZÁBAL, Tirso de: *Acústica musical y organología*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1954, p. 73). Véase también CALVO MANZANO, Antonio: *Acústica físico-musical*. Madrid, Real Musical, 3.ª ed., 2002, p. 209.

luego de no haber conocido los griegos aquellos dos sistemas nada se puede concluir contra su contrapunto³³⁶.

De cualquier manera los griegos, piensa Eximeno, tenían una entonación en su música que no se ajustaba con exactitud a las razones numéricas de los tetracordos teóricos, por lo que se veían obligados también a temperar los intervalos de manera instintiva de tal forma que el resultado fuera un canto sin desentonación³³⁷.

Para Eximeno, la historia de la teoría de la música que concretiza la explicación sobre la duda del temperamento de los griegos se resume en los siguientes cuatro puntos:

1. Pitágoras plantea para la música un sistema matemático que establece la invariabilidad de las razones sesquiáltera y sesquitercia de la quinta y cuarta respectivamente, así como la igualdad del tono en razón de 9/8.
2. Aristógeno se pronuncia con una propuesta opuesta.
3. Didymo y Tolomeo alteran la razón de los tonos de la escala, dejando invariables las de la cuarta y quinta.
4. Ramos de Pareja supone alteradas las razones de la cuarta y de la quinta.

Por lo tanto, vemos que esto se resume en dos aspectos: la consideración de modificar o paliar “dos errores de Pitágoras, el uno que suponía iguales los tonos de la escala en la razón de 8 a 9; y el otro que suponía inalterables las razones de la cuarta y de la quinta”³³⁸. La lectura que Eximeno hace de estas reflexiones lo lleva a afirmar que lo que se ha hecho desde Pitágoras, en la historia de la teoría de la música, es modificar o suavizar los errores de Pitágoras, el primero que suponía iguales los tonos de la escala en la razón de 8 a 9 y el otro error que suponía inalterables las razones de la cuarta y de la quinta:

³³⁶ EXIMENO Y PUJADES, A.: *Duda de Antonio Eximeno...*, op. cit., p. 205.

³³⁷ *Ibid.*, pp. 210-211.

³³⁸ *Ibid.*, p. 218.

Estos dos errores han estado en la pacífica posesión del entendimiento humano, el primero desde Pitágoras hasta Aristógeno, y desde Boecio hasta Fogliani o Zarlino, esto es, por espacio de casi mil setecientos años; y el segundo desde Pitágoras hasta Ramos, esto es, por espacio de más de dos mil años³³⁹.

En resumidas cuentas, según las reflexiones de Eximeno, el temperamento de los griegos, en la práctica, era igual que el utilizado por los músicos del siglo XVIII. Nótese que nos estamos refiriendo a la práctica, y no a la teoría³⁴⁰. De esto deducimos que, según Eximeno el contrapunto de los griegos en la práctica se reducía a los mismos efectos sonoros que en el siglo XVIII³⁴¹.

En el discurso que desarrolla Eximeno en las páginas siguientes de su obra, expresa su oposición a fundamentar la música en cálculos matemáticos por considerar que éstos son una distorsión de la realidad de la práctica musical, ya que no se corresponde el resultado obtenido por estos razonamientos numéricos con el que realmente se requiere, de tal suerte que, como consecuencia de esto, dice Eximeno, los compositores enseñan de una manera y componen o ejecutan de otra. Sin embargo, el autor no pretende desterrar por completo el uso de las matemáticas en la música porque supone y reconoce su necesidad en la construcción mecánica de instrumentos musicales, así como en la elección y disposición de las cuerdas³⁴². Curiosamente, también acepta la nomenclatura numérica para designar los diversos tipos de intervalos, pero sólo como un lenguaje simbólico, sin la pretensión de ser exacto. La propuesta del autor se queda, pues, en este punto, es decir, no pretende encontrar un sistema que enmiende los supuestos errores del pasado porque considera

³³⁹ *Ibid.*

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 220.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 225: “El temperamento que supone alteradas las Cuartas y las Quintas, es, según el P. Martini, tan necesario al contrapunto, que no le quiere conceder a los griegos sólo porque no conocieron aquel; y el primero que habló de este temperamento, según el mismo P. Martini [...], fue el español Bartolomé Ramos al fin del siglo XV cuando el contrapunto se había cultivado por espacio de dos o tres siglos. ¿Cómo se manejaban pues los contrapuntistas de aquellos tiempos? La cosa es clara: en la teórica se suponían los intervalos conformes a ciertas razones numéricas; pero en la práctica no eran así; pues si así hubieran sido, atendida la doctrina del P. Martini, no se habría podido cultivar el contrapunto”.

³⁴² *Ibid.*, p. 238.

que el sonido es un elemento que pertenece a los sentidos y por lo tanto no se puede codificar con la precisión requerida: es como si a un pintor principiante se le quisiera explicar con palabras qué cosa es *blanco*, teniendo que recurrir finalmente a la experiencia del sentido de la vista.

Las réplicas de Eximeno como defensa de los argumentos del padre Martini dan como resultado una exposición interesante sobre la historia del contrapunto que permite conocer la perspectiva histórica de la polifonía que tenían los teóricos musicales reflejados en las palabras del mismo Eximeno. Dentro de este periplo, Eximeno menciona a los Bretones, nación de la provincia de Gales en Inglaterra, quienes eran considerados como poco civilizados por lo que sería difícil imaginar que pudieran conocer el uso de la armonía con la diversidad de modulaciones simultáneas que utilizaban, por ejemplo, los maestros de capilla colegas de Eximeno, “sin embargo, esta nación tan bárbara y tan ajena de nuestras costumbres e ideas [dice Eximeno], acostumbraba de tiempo inmemorial el cantar a muchas voces aquella diversidad de modulaciones simultáneas que, como dice P. Martini, aumentan el verdadero artificio, y constituyen el referido contrapunto completamente artificioso”³⁴³.

Esta información la toma Eximeno de un autor inglés muy antiguo llamado Giraldo Cambres, quien escribió en 1188 la *Descripción de la Cábria*, la cual se haya en la colección de los antiguos escritores británicos, copiada de la Biblioteca de Guillermo Camden, según lo menciona el mismo Eximeno³⁴⁴. En este documento se encuentra el siguiente texto:

En la melodía música no cantan como en otras partes con uniformidad, sino multiplicadamente, y con muchos Modos y modulaciones, de suerte que en una turba de cantores, como entre esta gente es costumbre reunirse para cantar, cuantos cantores se ven,

³⁴³ *Ibid.*, p. 280.

³⁴⁴ *Ibid.*

otras tantas cantilenas y diferentes voces se oyen, uniéndose finalmente todas en consonancia y orgánica melodía bajo la suave dulzura del be-mol [...] ³⁴⁵.

De esto deduce Eximeno que estos pueblos cantaban no sólo al unísono, sino con muchas y diversas modulaciones, por tanto, cantaban en contrapunto completamente artificioso. En concreto los “pueblos” a los que se refiere Eximeno son los ingleses septentrionales y los bretones, que eran dos naciones distintas y sin comercio entre sí ³⁴⁶.

Finalmente, Eximeno presenta su concepción sobre la evolución del contrapunto, la cual nos resulta muy interesante por la interrelación histórico-geográfica:

Nuestros antepasados conservaron por muchos siglos el canto al unísono de los Godos, Vándalos y Alanos, y por este gusto se formó el canto de la Liturgia, o Cantollano. Los principios de la armonía simultánea comenzaron a manifestarse entre nosotros hacia los siglos XI o XII, ya fuese por las ideas de la escuela de Inglaterra propagadas por medio de las de nuestro continente, o por haber afinado nuestros antepasados la rusticidad de sus sentidos. Pero como el gusto de nuestros antepasados, que se llamó *gusto gótico*, les llevaba a lo extravagante, dieron en el extremo de hacer cantar muchas voces por el gusto de los Bretones. Este género de Música Bretónica se llamó por preeminencia *enteramente figurado*, o *completamente artificioso*; y porque entonces sólo estudiaban la Música los Monjes y los Eclesiásticos para el servicio de la Iglesia, por esto el primero y casi único uso que se hizo del contrapunto Bretónico fue el de acompañar con él el Canto-llano en las funciones eclesiásticas más solemnes. Y he aquí la verdadera razón, porque el contrapunto Bretónico, o *completamente artificioso* se supone fundado en el Canto-llano, se llama estilo eclesiástico o *de capilla*, y se cree el más propio para alabar la Majestad del Señor. Hasta el siglo XVI conservaron las escuelas de la Europa sus Doctores o Catedráticos de Música; y cualquiera que tenga idea del gusto que reinaba entonces en los estudios, en la poesía y en las artes de genio, no se maravillará que sobre el contrapunto Bretónico,

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 283.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 284: “Los bretones cantaban *en lleno*, y por decirlo así en estilo de capilla; los ingleses septentrionales solo adoptaban un bajo que, según la expresión del autor, no cantaba, sino que sólo susurraba en lo grave, dejando todo el campo de agradar y deleitar a la parte cantante; lo que corresponde al uso que nosotros hacemos del contrapunto en las cantilenas acompañadas con sólo el bajo”.

apoyado en el Canto-llano, se formase aquel caos de reglas sobre dicho canto y el figurado, sobre los Modos auténticos y plagales, sobre las cadencias feriales y festivas, regulares e irregulares, sobre las Fugas, Propuestas, Respuestas, Cánones, Trocados etc., sazonado todo con misteriosas especulaciones sobre los números y sobre la intrínseca conexión de la Música con la Astrología. Cuando en el siglo XVI comenzaron a mejorarse las artes y las ciencias, empezó juntamente a manifestarse el verdadero gusto de la Música, esto es, se comenzó a componer con expresión. Aun el contrapunto Bretónico adquirió entre las manos de los grandes hombres de aquel siglo toda la perfección de que es capaz; porque si se observan con atención las composiciones *de capilla* de Palestrina, se notará fácilmente que no reina en ellas aquella confusión de modulaciones diversas y de palabras que es tan común en otras composiciones de aquel estilo. Finalmente habiéndose cultivado y perfeccionado la expresión desde el siglo XVI hasta el presente, se hace también que contribuya a ella la armonía simultánea; bien que ha quedado una secta de la escuela antigua, que aunque se crea depositaria del verdadero fondo de la Música, con todo no causará perjuicio alguno a los intereses de los maestros napolitanos y lombardos, mientras que los bretones no se sirvan de los maestros de capilla italianos³⁴⁷.

Para concluir, el autor expone los testimonios de los antiguos sobre el contrapunto de los griegos que se destaca por su sensibilidad para expresar la naturaleza de la armonía simultánea, por lo que su contrapunto, envuelto en la gama de las consonancias y disonancias, resulta más moderado y por añadidura diferente del bretónico, o artificioso, así como del monótono canto al unísono u octava de los antiguos Godos, Vándalos y Alanos. Así es como dice Eximeno que los antiguos se referían al contrapunto de los griegos³⁴⁸.

³⁴⁷ *Ibid.*, pp. 290-292.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 293.

1.12 *Tratadistas de transición: Desde Francisco Marcos hasta Urtasun de Yrarraga*

1.12.1 *Francisco Marcos*

Francisco Marcos y Navas fue un teórico español del cual no se tienen datos biográficos, pero nos ha dejado su obra titulada *Arte, o compendio general del canto-llano, figurado y órgano, en método fácil, ilustrado con algunos documentos, o capítulos precisos para el aprovechamiento y la enseñanza*, impresa en Madrid en 1776³⁴⁹. No trata directamente el tema del contrapunto, pero resultan interesantes sus aportaciones en el campo de la escritura, a pesar de ser un tratado muy apegado al formato tradicional. Se percibe claramente la influencia de importantes preceptistas como Cerone, Lorente y Nassarre que el mismo autor reconoce como sus fuentes, así como también San Agustín, San Mateo, Guido Aretino, Boecio, Kirquerio y Tosca.

Francisco Navas escribe este tratado por la necesidad de cubrir un espacio provocado por la escasez de material debido a que se habían agotado los ejemplares con los que se contaba. Está escrita para principiantes, para evitar errores en la interpretación de cantos y formándolos en los demás menesteres en los coros. La primera y la segunda parte se concentran en la teoría tradicional del canto llano, explicando todo lo preciso hasta llegar a su práctica. El sistema utilizado es el de diálogo, maestro-alumno, enriquecido con ejemplos. La tercera parte aborda de forma extensa la “Especulativa y práctica del Canto Figurado”; la cuarta, comprende la teoría y práctica del Canto de Órgano. Finalmente, la quinta parte se concentra en la

³⁴⁹ MARCOS Y NAVAS, Francisco: *Arte, o compendio general del canto-llano, figurado y órgano, en método fácil, ilustrado con algunos documentos, o capítulos precisos para el aprovechamiento y la enseñanza. Dividido en cinco tratados, de los que el primero manifiesta la Teórica del Canto-Llano: el segundo su práctica, con el Oficio de Difuntos, sepultura, Misa, y Procesión: el tercero, y cuarto la Especulativa, y práctica de Canto Figurado, y de Órgano, según el moderno estilo; y el quinto las nueve Lamentaciones, y las Bendiciones de Cirio, vestidas, o adornadas de cláusulas sobre su mismo Canto-Llano*. Madrid, Imprenta de Don Joseph Doblado, 1776, 578 p. (Ar. de la B.N.E., sig.: M/54, formato de 16 cm de ancho por 21 cm de largo, empastado en cartón grueso y, la 2.^a ed., de 1816, sig.: M/189 y 2142).

presentación de las nueve Lamentaciones, con sus respectivas instrucciones para su interpretación.

Sobre el tema del Canto Figurado, Francisco Marcos nos dice que son cuatro las figuras o notas que se utilizan: la longa, la breve, la semibreve y la mínima. Además, los tiempos practicados son el binario y ternario³⁵⁰.

Las figuras de notas adquieren diversos valores según el compás, lo cual marca “la diferencia frente a las mismas notas admitidas en los tratados del s. XVIII [...]”³⁵¹. Por ejemplo, en el binario, la longa vale dos compases, la breve, uno, y se requieren dos semibreves o cuatro mínimas para completar un compás³⁵².

En el compás ternario, la breve vale dos partes, la semibreve una, y dos mínimas una. Por tanto, una breve y una semibreve valen un compás, tres semibreves otro y, seis mínimas otro. La Longa en este tiempo no se usa³⁵³.

Además, considera que si dos breves, siendo la primera con plica hacia arriba a la mano izquierda, vienen pegadas una con otra, entonces, pierde su valor y se interpretará por semibreves, ya sea en el tiempo que sea, valiendo una parte del compás. También si viene una longa unida con dos o más breves, entonces las dos primeras tendrán el valor de semibreves y las restantes como breves. Ahora bien, en el compás ternario, si a la breve le sigue una nota igual, es decir, otra breve, entonces la primera breve por sí sola, valdrá un compás³⁵⁴.

Por lo demás, no hay excepciones de contenido respecto a otros tratados que abordan también el canto figurado, tema que a veces es incluido dentro del mismo canto llano³⁵⁵.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 266: El compás binario es “El que después de la clave no trae número alguno, constando de dos partes iguales, que es un dar y un alzar [...] [el ternario es] el que consta de tres partes en todo iguales, y trae después de la clave el número tres”.

³⁵¹ RUISÁNCHEZ, Natalia: “Marcos y Navas, Francisco”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, *op. cit.*, p. 160.

³⁵² MARCOS y NAVAS, F.: *Arte, o compendio general de canto-llano...*, *op. cit.*, p. 267.

³⁵³ *Ibid.*

³⁵⁴ *Ibid.*

³⁵⁵ Nos referimos a símbolos como la pausa, el bemol, el sostenido, el becuadro, el puntillo y el calderón. Véase MARCOS y NAVAS, F.: *Op. cit.*, p. 268.

En el contexto de la grafía utilizada en el canto de órgano, agrega las llamadas “poyaturas”, es decir, las apoyaturas, ornamento que define: “para cantar el punto que señalan, teniendo la mitad del valor de la figura ante quien están”³⁵⁶, como ya lo había mencionado también Miguel Coma y Pugi en su *Elementos de música para canto figurado, canto llano y semifigurado* (1766), (véase *supra* p. 208). Asimismo, el trino –tr.– del cual dice simplemente que sirve para trinar la figura encima de quien se hallen.

Otro tratadista de transición, por ser un puente entre los últimos años del siglo XVIII y principios del XIX, fue Nicolás Pasqual Roig, organista y teórico valenciano, muy tradicionalista, que en su obra *Explicación de la teoría y práctica del Canto-llano y figurado*, que no presenta ninguna novedad con respecto a las escritas por sus predecesores, muestra, eso sí, su inquietud y molestia por la falta de interés que tiene la iglesia en la preparación musical de los religiosos.

Incluye el canto figurado como una variedad de figuras que se aumentan o disminuyen según el tiempo o compás que las rige se distingue del canto llano por el valor de éstas. Dice, además, que el canto figurado usa tres figuras: la breve, la semibreve y la mínima, aunque algunos, como Francisco Marcos, añaden la Longa³⁵⁷. Se van observando, pues, algunas sutiles transformaciones a pesar de la rigidez con la que se mantenía la enseñanza del gregoriano, transformaciones que en su momento se verán reflejadas en la conformación de los grandes tratados españoles del siguiente siglo, y que, a su vez, servirán de cimiento para los que nacerán en el siglo XX.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 361.

³⁵⁷ ROIG, Nicolás Pasqual: *Explicación de la teoría y practica del Canto-Llano y figurado*. Por D. Joachin Ibarra, Impresor de Cámara de S.M., Madrid, 1778, p. 93. (Ar. de la B.N.E., sig.: M/2468, formato de 13 cm de ancho por 18,5 cm de largo).

1.12.2 Ignacio Ramoneda

Otro tratadista que consideramos de transición fue el Monje Ignacio Ramoneda, nacido en Tarrasa y muerto el 19 de octubre de 1781 en el Escorial³⁵⁸. Publicó en Madrid en 1778 su *Arte de canto llano en compendio breve y método muy fácil para que los particulares que deben saberlo adquieran con brevedad y poco trabajo la inteligencia y destreza convenientes*³⁵⁹. Este método está dividido en ocho capítulos, los cuales contienen información exclusivamente de canto llano, desde la definición del mismo, las claves, las figuras, las alteraciones (bemol, sostenido y becuadro), los tonos en número y composición, ejemplos de cantos para ejecutarse, las entonaciones de los Salmos y Cánticos, terminando con la Misa para Difuntos.

El tratado sólo nos ilustra sobre el canto llano, sin aportaciones excepcionales diferentes a lo que comúnmente se manejaba sobre este tema. A simple vista no aporta elementos que podamos relacionar directamente con el contrapunto, sin embargo, recordemos que el canto llano nos ofrece aspectos, como su interválica, que tienen implicaciones en la teoría contrapuntística según lo hemos manifestado desde el primer tratadista de este capítulo, Pablo Nassarre, (véase *supra* p. 95). De tal manera que el tratado de Ramoneda nos confirma que el tipo de intervalos melódicos utilizados continúa vigente según las reglas tradicionales, así como su clasificación e incluso la forma de evitar el tritono etc., elementos que continuarán fundamentando parte del lenguaje común en la teoría de la música y por ende en el estudio del contrapunto del los últimos años del siglo XVIII y parte del XIX.

³⁵⁸ SERRANO VELASCO, Ana [et al.]: *Estudios sobre los teóricos españoles de canto gregoriano de los siglos XV al XVIII, op. cit.*, p. 76.

³⁵⁹ Existen varias ediciones de esta obra, la de 1778 por el P. Marín, y la consultada, de 1827 por D. Francisco Martínez Dávila y Fray Juan Rondó. (Ar. de la B.N.E., sig.: M/4596, formato de 15 cm de ancho por 21 cm de largo, empastada en pergamino).

1.12.3 Francisco de Santa María

Centrémonos ahora en un preceptista que incide directamente en el tema del contrapunto. Nos referimos al teórico y compositor Francisco de Santa María y Fuentes –Francisco de Santamaría– quien fue monje de la orden Jerónima en el convento de San Jerónimo el Real de Madrid. Un músico tradicionalista en sus conceptos, pero también modernista, ya que estaba en constante búsqueda de innovaciones, elementos que lo situaban en una condición equilibrada. A diferencia de Eximeno, considera la música como una ciencia que guarda una gran relación con las matemáticas y la física. Su obra teórica lleva el título de *Dialectos músicos, en que se manifiestan los principales elementos de la armonía desde los principios y reglas del canto llano, canto de órgano y contrapunto en todas sus especies y hasta la composición*, publicada en Madrid en 1778 con una buena recepción por parte de sus contemporáneos como se puede ver en la *Gazeta de Madrid* del 30 de octubre del mismo año, según lo menciona María Sanhuesa³⁶⁰. Consiguió el reconocimiento del mismo Fétis un año después³⁶¹.

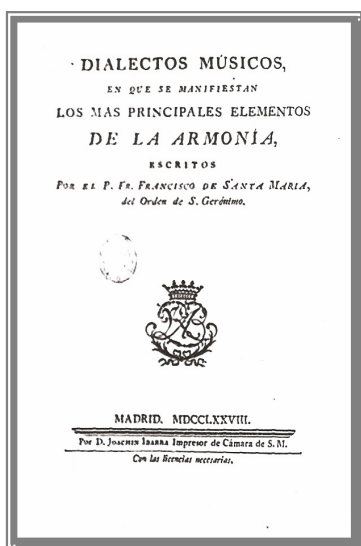
El tratado está dirigido a principiantes, sin detenerse mucho en fundamentar o dar razones de reglas porque considera que éstas son inútiles para la enseñanza propia en niños. Comienza, en su primera parte o Tratado Primero, definiendo los elementos de la música: pauta o escala³⁶², signo, claves, bemol, sostenido, becuadro, figuras de nota, etc. El Tratado Segundo es un estudio sobre cantollano; el Tercero, sobre canto

³⁶⁰ “En dicha obra se manifiestan los principales elementos de la armonía, desde los principios y reglas del canto llano, canto de órgano y contrapunto en todas sus especies, hasta la composición”. *Gazeta de Madrid*, citado en SANHUESA FONSECA, M.: “Santa María y Fuentes, Francisco”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, op. cit., vol. 9, p. 730.

³⁶¹ En *Journal Encyclopédique* (II-1779, p. 580), citado en SANHUESA FONSECA, M.: Santa María y Fuentes, Francisco, *Ibid.*

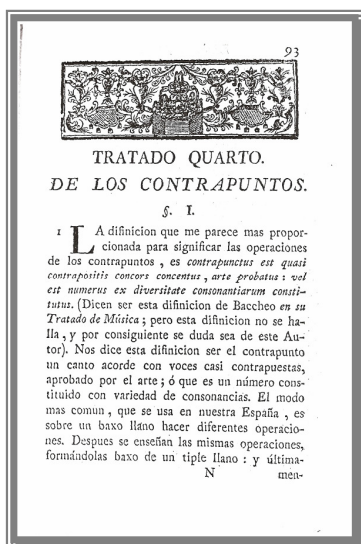
³⁶² “Pauta o Escala son cinco rayas, o líneas proporcionadamente puestas, donde puesta la clave, manifiesta los sonidos de las figuras, que se hayan puestas en la pauta”. Véase SANTA MARÍA, F.: *Dialectos Músicos, en que se Manifiestan los Principales Elementos de la Armonía desde los principios y reglas del canto llano, canto de órgano y contrapunto en todas sus especies y hasta la composición*. Por Joaquín Ibarra Impresor de Cámara de S. M. Madrid, 1778, p. 1.

de órgano; el Cuarto sobre contrapunto y, el Tratado Quinto está dedicado a la composición.



II. 27. Cubierta del libro *Dialectos músicos...* de Francisco de Santa María.

[B.N.E., sig.: M/99, micro.: 20. Dimensiones: 16 cm de ancho por 22 cm de largo].



II. 28. Primera página del *Tratado cuarto, De los contrapuntos* del libro *Dialectos músicos...*, de Francisco de Santa María.

Veamos, pues, el tratado cuarto de este libro por estar directamente relacionado con nuestro trabajo. El autor explica de forma muy clara su sistema o metodología para el estudio del contrapunto. En principio, define el *contrapunto* como “un canto acorde con voces casi contrapuestas, aprobado por el arte; o que es un número constituido con variedad de consonancias”³⁶³. Francisco de Santa María considera esta definición como la más apropiada para representar el significado de las operaciones de los contrapuntos,

Sin embargo, es conveniente aclarar que esta definición no es de su autoría, sino de un teórico desconocido, aunque la tradición ha señalado erróneamente, según lo dice el mismo Santa María, que dicha definición es de Baccheo, pero en los documentos de este autor no se ha encontrado por ningún lado³⁶⁴.

El procedimiento que describe el autor para el estudio del contrapunto, según la tradición en España, consiste en trabajar las operaciones contrapuntísticas, primero, sobre un bajo llano y, después, debajo de un tiple llano. Esto era lo esencial para iniciarse, aunque luego se introdujo la variante de hacerlo sobre un canto de órgano llamándosele también a esta práctica: *contrapuntos sueltos*. Todas estas operaciones se hacían primero en papel, es decir, por escrito, para luego, después de que se tiene el conocimiento de las especies y de cómo se manejan, se enseñaba a realizarlas de memoria, procedimiento que se aplicaba tanto en los niños como en los adultos. Como complemento necesario de estudio, el autor dice:

[...] además de las doce especies de contrapuntos, que se forman en cada uno de los tres géneros, se les enseña proporcionadamente a formar ciertas operaciones sobre bajo, y sobre tiple, hasta el número de seis, y siete voces, a lo que llaman *conciertos*, usando en ellos primero de cláusulas, y después de pasos, o imitaciones [...] ³⁶⁵.

³⁶³ *Ibid.*, p. 93.

³⁶⁴ *Ibid.*

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 95.

También introduce el autor el concepto de *contrapunto voluntario*, el cual consiste en la utilización más libre de los elementos contrapuntísticos ya establecidos, pero, eso sí, teniendo siempre como fundamento las normas generales. Veamos primero los elementos que el autor señala como de esencial conocimiento para de ahí llegar a las normas del contrapunto. Estos elementos de los contrapuntos son las especies, “porque de la unión de ellas resulta la variedad de los sonidos, y de lo acorde de estos la armonía, y por consiguiente de la continuación, o sucesión de los números sonoros la melodía”³⁶⁶. Las especies armónicas, o intervalos armónicos, son clasificados por el autor según lo muestra el siguiente cuadro:

Cuadro 22. Clasificación de las especies según Santa María y Fuentes

	Con. Perfectas	Dis.	Con. Imperfectas	Dis.	Con. Perfectas	Con. imperfectas	Dis.
Simples	1*	2	3	4*	5	6	7
Compuestas	8	9	10	11	12	13	14

* El unísono no es especie, pero es principio u origen de las consonancias. La cuarta es menos perfecta pero no es disonancia.

FUENTE: SANTA MARÍA Y FUENTES, Francisco de: *Dialectos músicos...*, *op. cit.*, pp. 97-102.

Esta clasificación de los intervalos, que hemos presentado en forma de cuadro, si la contrastamos con la de Francisco Valls en su *Mapa Armónico Práctico* de 1742, (véase *supra* p.166), se observa que es en esencia la misma, formándose así una cadena que permite la conservación de las normas que irán construyendo también el contrapunto del siglo XIX.

En cuanto a las reglas propiamente de contrapunto, destacamos a continuación las más importantes que el maestro Santa María propone en su método:

1. Se debe comenzar, de preferencia, con especie perfecta.
2. Se debe concluir necesariamente con especie perfecta.
3. No se debe comenzar con intervalo armónico de cuarta, salvo si no es posible comenzar con octava o quinta.
4. A excepción de los breves y semibreves, se debe comenzar el contrapunto con pausa.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 96.

5. Prohibido dos especies perfectas iguales sucesivamente.
6. Prohibidos los paralelismos de cuarta.
7. En los contrapuntos sincopados cuando no se puede iniciar con octava o quinta, se puede comenzar con cuarta.
8. Se puede prevenir con cuarta para ligar con séptima.
9. Permitido dos, tres o más especies imperfectas consecutivas, de preferencia alternando su clasificación, mayor o menor.
10. No pasar de la cuarta ni de la sexta al unísono, octava o alguna de sus compuestas.
11. Permitido pasar de sexta a octava, sólo por movimiento contrario y grado conjunto.
12. En contrapunto sobre canto llano las quintas y octavas se abordan por movimiento contrario, siendo las quintas bajando la voz superior y subiendo la voz baja y, en las octavas bajando la voz baja y subiendo la voz alta.
13. Se permiten los movimientos oblicuos para abordar las quintas u octavas.
14. En el contrapunto de semibreves y mínimas procurar los movimientos contrarios.
15. Prohibidos los saltos de tritono, quinta menor o disminuida, séptimas y, sexta con moderación.
16. Procurar que el movimiento de la línea sea lo más compacto posible, procurando evitar los saltos.
17. Evitar el unísono en el transcurso, excepto cuando es entre parejas de voces iguales.
18. Evitar las pausas o silencios, excepto para comenzar.
19. Evitar las falsas relaciones.
20. Una especie disonante entre dos especies perfectas (8.^a ó 5.^a), no destruye el error. Ni la cuarta entre dos quintas.
21. Evitar paralelismos de disonancias.
22. La ligadura –retardo– debe constar de: prevención, de preferencia en consonancia, síncopa y salida por grado conjunto descendente a especie imperfecta.
23. Los contrapuntos de semibreves y semibreves sincopados, no admiten otras figuras en sus operaciones, lo mismo sucede con las mínimas y mínimas sincopadas.

24. Las carreras –movimientos ascendentes o descendentes por grado conjunto– a compasillo ($^2/2$) y de compás mayor ($^4/2$), se componen de mínimas y semínimas.
25. Las carreras de tres por ocho y de tres por cuatro, se forman con corcheas y semicorcheas y los breves con breves solos.
26. Los contrapuntos voluntarios se basan en las mismas normas, excepto los números: 4, 12, 14 y 23³⁶⁷.

Los paralelismos de especies perfectas, es decir, de octavas o quintas, son movimientos prohibidos que el mismo Santa María reconoce desde los tratados de d'Alembert y Zarlino³⁶⁸. Asimismo, se distinguen dos claras posturas con relación a la forma en que se abordan las especies perfectas dependiendo de si está haciendo un contrapunto sobre un canto llano o sobre un canto de órgano. Santa María se decanta por un empleo más libre de estas especies cuando se trabaja sobre un canto de órgano observando sólo para el canto llano la regla tradicional de abordar la octava bajando la voz inferior y subiendo la voz superior, y la quinta, al contrario, bajando la voz superior y subiendo la voz inferior. El fundamento en el cual descansa su propuesta es que “los contrapuntos sobre canto de órgano son ya de otra esfera, y que tienen muchas circunstancias, que no las tienen los otros contrapuntos, se hallará que conviene, que las dichas especies se usen con libertad”³⁶⁹.

Aunque Nassarre se inclinaba a utilizar esta regla de las octavas y quintas, tanto para el canto llano, como para el canto de órgano³⁷⁰, con algunas excepciones según las necesidades melódicas, Santa María se acoge a otros autores que comparten su posición. Resulta, pues, de especial interés conocer sus fuentes:

³⁶⁷ *Ibid.*, pp. 102-109 y 118.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 103: “Dos especies perfectas iguales, una después de otra, no se pueden dar porque falta la variedad [...]. Esto es común en los autores: Mr. Alembert en su *Música*, cap. 3, parte I, fol. 26 y 27 [...] y Zarlino en su *Música*, parte 3 cap. 19 [...]”.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 119.

³⁷⁰ NASSARRE, PABLO: *Escuela Música según la práctica moderna. Segunda parte*. Zaragoza, Herederos de Manuel Román, Impresor de la Universidad, 1723, lib. 2, cap. 12, citado en SANTA MARÍA Y FUENTES, F.: *Dialectos músicos...*, op. cit., p. 118.

Cerone en su *lib. 9. cap. 14.* trae las reglas de los contrapuntos, y no pone la dicha regla; y en los ejemplos que trae en el *cap. 16,* y siguientes, usa la octava, y la quinta subiendo, y bajando. El Padre Juan Bautista Martini en la *I. p. de su Historia de la Música, en la Disertación segunda,* que trata de los contrapuntos, no trae tampoco la dicha regla, y por consiguiente usa la octava, y la quinta bajando, y subiendo en los ejemplos de los contrapuntos en los *fol. 216, 217,* y siguientes. Los señores Rameau en su *Demostración de los Principios de la armonía,* Alembert en sus *Elementos de Música,* y Tartini en su *Tratado de Música,* tampoco no traen la dicha regla, y traen otras muy propias de los asuntos que tratan: por lo que me parece es más regular se tenga libertad, prefiriendo el bueno modo de cantar a una regla, que sólo sirve para que los contrapuntos vayan en contrario movimiento [...]³⁷¹.

Para finalizar el tratado cuarto, el autor se introduce en otros temas del contrapunto como es el contrapunto trocado y cancrizante, para después, en el tratado quinto, dedicarse al estudio de la composición con temas base como son la fuga y el canon, así como aspectos acústicos que dan explicación teórica, por ejemplo, a las consonancias y disonancias.

De este “Tratado Quinto” llaman la atención algunas reglas que, por su interés, citamos a continuación:

1. La música debe ser sonora, armoniosa y dulce.
2. Dos consonancias perfectas de igual intervalo, una después de otra, no se pueden dar: sea con el bajo, o entre las voces; esto es, dos octavas, dos quintas, o dos cuartas. Se permiten que se den dos cuartas entre las voces, alguna vez por evitar dos quintas, ú otro mayor daño [...].
3. Dos consonancias imperfectas, o más consecutivas, se pueden dar; esto es, dos, o más, terceras, o sextas; porque de sus diferencias resulta variedad en los sonidos, y por consiguiente, armonía, y suavidad.
4. De la mixtión de las especies consonantes, y disonantes, resulta la armonía; más de la cuarta, y de la sexta, no es permitido se pase al unísono, ni a la octava; y sólo se

³⁷¹ SANTA MARÍA Y FUENTES, F.: *Dialectos músicos...*, *op. cit.*, pp. 121-122.

puede formar tránsito de la sexta a la dicha octava, bajando la voz baja, y subiendo la voz alta gradatim.

5. Toda ligadura debe constar de tres partes: es a saber, prevención, especie falsa, que es la síncopa que liga, y la salida; ésta debe ser bajando gradatim a especie consonante imperfecta.
6. En toda ligadura solamente pueden hallarse las voces en segunda de la octava, y de la especie que las carga; y si ocurriese otra voz en segunda baja de la ligadura, debe transitar con figuras menores: v.g. se liga de cuarta, a quien carga la quinta: en este caso, otra voz (siendo la operación a cuatro, o más voces) puede transitar por tercera con figuras menores; y la dicha tercera, subiendo a la quinta, debe ser mayor; si baja, debe ser menor.
7. Nunca se coloquen las voces en segunda una de otra para la prevención de las ligaduras; mas si la prevención es en séptima, otra voz puede estar en la octava.
8. La octava y la quinta en la composición suelta se pueden usar como ocurran, subiendo, y bajando, según se proporcionen al arbitrio del Compositor.
9. Nunca se pongan saltos desproporcionados, por la dificultad de su perfecta ejecución: sólo se permiten cantando una voz sola, o a dúo, si con él se declara con más expresión el sentido de la letra, y en los instrumentos.
10. Las cuatro voces, que componen coro en sus más principales partes, deben estar en octava, quinta, y tercera, no habiendo ligadura: en las menos principales pueden estar en octava, sexta, cuarta, o en octava, tercera, y sexta: si las voces fueren tres, la una debe estar en consonancia perfecta, y la otra en imperfecta, para que de la variedad de las consonancias resulte la melodía.
11. En todo canto, que las voces sigan con alguna obligación, sea de fuga, canon, trocado, o por otro motivo, que pueda ocurrir, pueden concurrir de paso las voces en una misma especie, sea perfecta, o imperfecta.
12. Todo paso, o imitación, para que sea perfecto, se debe seguir en cantidad; esto es, con igual valor en figuras.
13. Toda música para voces, debe ser cantable, y debe corresponder la armonía a la letra que se canta: buscando que las consonancias expresen cuanto se pueda el concepto.
14. Toda operación de música debe tener las cláusula según su principio, y su fin; y cuando se salga del tono, y se vuelva, se debe procurar que sea perfecta, y dulce la modulación.

15. Las especies disonantes sólo sirven en los tránsitos, y en ligadura; y en algún tránsito de obligación al azar puede pasar mala por buena.
16. Todo salto debe formar dos especies consonantes: cuando se canta a solo, o a dúo, es permitido formar el salto de consonante a disonante, o al contrario, si con el dicho salto se expresa mejor letra, o por mejor modo de cantar.
17. Nunca se duplique la tercera, o sexta sin motivo, sino cuando sean seis, o más las voces; y sólo podrán duplicarse, y triplicarse si fuere necesario en fuga, canon, trocado, o paso, caminando forzadas las dichas voces³⁷².

Después de formar los contrapuntos, se debe practicar los conciertos, que son a tres sobre Canto de Órgano, también llamados “a tres suelto”. Constan de un bajo, propuesto por el maestro, y el alumno deberá poner las dos voces, teniendo cuidado con las cláusulas y que las voces ocupen diferentes lugares, produciendo una voz especie perfecta, octava o quinta, y la otra en imperfecta, es decir, en tercera. Se dice que “si una está en cuarta, la otra deberá estar en sexta y, si una está en sexta, la otra que esté en cuarta o tercera; porque una en cuarta y la otra en quinta no puede ser sin ligadura ya que la regla dice que las voces no estén en segunda una de otra, porque forman entre las dos una especie disonante”³⁷³. Recordemos que es muy importante la variedad, por tanto, si se utiliza una sexta y otra voz en octava, la octava es tan consonante que tiene visos de unisonante.

Es interesante observar que Francisco de Santa María es muy preciso en la utilización de las consonancias y disonancias, por tal motivo expone algunas normas particulares, de las cuales destacan:

1. Todo final, cláusula, o descanso, debe ser con consonancias perfecta.
2. Toda consonancia de cuarta, y sexta, sólo puede servir como de intermedio, para variar la armonía, o para prevenir ligadura.
3. Toda consonancia de séptima debe ser subiendo el bajo gradatim, o de cuarta, o bajando gradatim, o de tercera, para que se halle en la consonancia antecedente el

³⁷² *Ibid.*, pp. 160-164.

³⁷³ *Ibid.*, p. 168.

sonido, que sirva para la prevención; y después debe el bajo bajar de quinta, o subir de cuarta para la salida o estar sin movimiento, para que salga a la sexta.

4. Toda consonancia imperfecta se evitará en cláusula principal: puede servir en lugares de suspensión, o ligando de quinta menor, subiendo en ella gradatim. Si fuere de quinta, y sexta, en la consonancia antecedente debe ser consonante el sonido, que previene para ligar.
5. Toda consonancia de cuarta, y quinta es disonante: porque de la unión de dos especies resulta una segunda: en la consonancia antecedente debe ser consonante la especie, que previene la ligadura; y la dicha cuarta debe salir a la tercera, sin mover el bajo.
6. Toda consonancia de segunda, y cuarta de tritono deber ser sobre síncopa del bajo, cargando una voz en la segunda, y otra en el tritono: el bajo debe bajar gradatim, y el tritono subir a la sexta: la que cargó la síncopa debe estar sin movimiento, y también puede saltar a la sexta: la síncopa del bajo supone subir gradatim, y después bajar de quinta, como *sol, la, re*, o *fa, sol, ut*.
7. Toda consonancia de tercera menor, y cuarta de tritono, debe ser, sobre síncopa del bajo, otra síncopa con la dicha tercera menor en una voz; a cuyas dos síncopas las debe pisar la cuarta de tritono; y de la unión de la tercera menor, y la cuarta de tritono, resulta la especie falsa, que es una segunda superflua: la voz debe estar en la sexta mayor.
8. Toda consonancia de novena debe tener en la consonancia antecedente puesto consonante, para formar la prevención. El bajo debe subir de segunda menor, o de cuarta, y bajar de tercera, para que se forme perfecta la salida.
9. En todo paso del bajo gradatim, o de tercer, subiendo, o bajando, o bajando de cuarta, o subiendo de quinta, no se debe hacer final, porque trastorna el tono: en cosas graves se puede concluir alguna vez bajando el bajo de cuarta.
10. Toda cláusula final, debe ser bajando el bajo de quinta, o subiendo de cuarta, y no de otro modo³⁷⁴.

Hemos hecho hasta aquí un estudio de los métodos de los tratadistas españoles más importantes del siglo XVIII, métodos que tienen una relación directa con el tema de este trabajo, o que simplemente han sido parte de la evolución del contrapunto

³⁷⁴ *Ibid.*, pp. 173-175.

riguroso, como es el caso del cantollano, canto de órgano y, si tomamos en cuenta otra subdivisión, también el canto figurado. En este sentido, de los tratadistas que nos han servido para conectarnos a otros que puntualmente sí han abordado el tema del contrapunto, nos vamos a referir a tres preceptistas que serán los que, con sus métodos, finalizan el siglo y tocan las puertas del siguiente. Nos referimos a Manuel Pérez de Calderón, Daniel Travería y Vicente Pérez Martínez.

1.12.4 Manuel Pérez

No contamos con datos biográficos de este tratadista pero nos ha dejado su obra cuyo título completo es: *Explicación de sólo el Canto-Llano, que para instrucción de los novicios de la provincia de Castilla del Real y Militar Orden de N. Señora de la Merced. Redención de cautivos, Compuso, El P. Fr. Manuel Pérez Calderón, maestro de Novicios en el Convento de Madrid. A que añade las Cuerdas de Alamire, Gsolreut, Ffaut, y la que particularmente usa la Santa Iglesia de Toledo, llamada por eso Cuerda Toledana. Contiene asimismo todas las Antífonas, Lamentaciones, y Responsorios de los tres días de Tinieblas. Todo lo que para utilidad común ha dispuesto, y da a luz el p. Fr. Isidoro López, Religioso del mismo Convento: y lo dedica: A M. R. P. M. Fr. Juan Ramírez de Orozco, Provincial de dicha Provincia. Madrid. MDCCLXXIX. Por D. Joachin Ibarra, Impresor de Cámara de S. M. Con Licencias necesarias. Se hallará en la Portería de la Merced Calzada, publicada en Madrid en 1779.*

Sus dimensiones son 16,5 cm de ancho, por 21 cm de largo, empastado en pergamino. El libro, producto de la larga trayectoria en la educación de los Novicios, está dirigido a principiantes, viendo con él la utilidad de este libro en la formación de cantollanistas. Su contenido abarca: definición y explicación de la mano, las deducciones y propiedades de los movimientos, de las claves, explicación de los tonos en común y, en particular, entonaciones de coro para cantar la calenda,

lecciones de maitines de difuntos y profecías, antífonas, etc. Asimismo, incluye el modo fácil de cantar los ocho tonos del cantollano por una cuerda y la explicación de diversas cuerdas como la *F-fa-ut*, cuerda Toledana³⁷⁵ y, finalmente, pone en compendio la explicación de los ocho tonos por esta cuerda y se da una regla sucinta para la repetición de las antífonas en cada tono.

Por otro lado, nos aclara que “Guido Arentino, monje Benedictino, llamado así por se natural de la Ciudad de Arezzo en Toscana, añadió a las letras de S. Gregorio estas seis sílabas, que nosotros denominamos voces: *ut, re, mi, fa, sol, la*; las que tomó de la primera estrofa del himno de Vísperas de S. Juan Bautista, como siente el Ilustrísimo Bosuet en su historia universal del año 1022; y cada letra de las siete, junta con estas sílabas, se llama signos; por ser el signo, casa, o morada de las voces”³⁷⁶.

Los movimientos del cantollano, como ya lo hemos visto por otros tratadistas, son clasificados simplemente como ascendentes o descendentes, según sea el caso. Cuando dos o más puntos están en un signo se llama unísono. Los movimientos, ya sean subiendo o bajando, pueden ser de grado, es decir, grado conjunto, o de salto, llamado también grado disjunto.

³⁷⁵ “Esta Santa Iglesia [la Toledana], célebre en España, y en todo el Orbe Christiano, no sólo por su magnificencia y grandeza, si también por su especial celo y cuidado en dar a Dios nuestro señor su debido culto, entre otras cosas singulares, usa una muy particular; y es cantar las Antífonas y Salmos de Vísperas, y otras Horas Canónicas de un modo irregular, o no usado en Canto-Llano; por lo que se llama Cuerda Toledana. El principio que tuvo la invención de este singular Canto, totalmente se ignora; pero se deja discurrir fue el motivo, para que la diversidad de voces de todas clases, que resuenan en aquel Coro, unas alto, y otras bajo, se oigan y perciban con dulzura, consonancia y armonía, y asimismo sin violencia, ni especial trabajo en sus Ministros y Cantores: verificándose a la letra en el Coro de la esta Iglesia, como Esposa la más querida de Christo, lo que dice el Santo y erudito Pontífice Urbano VIII en su Bula, que empieza: *Divinam Psalmodiam*, en la que compara el Canto Eclesiástico a aquellas voces o cánticos sonoros, y bien ordenados, con que la Esposa, que es el alma danta, se consuela y recrea en la ausencia del divino Esposo en este destierro, y valle de lágrimas, hasta lograr la dicha de gozar en la eterna Patria de sus dulces ósculos y abrazos”. Véase PÉREZ CALDERÓN, M.: *Explicación de sólo el Canto-Llano, que para instrucción de los novicios de la provincia de Castilla del Real y Militar Orden de N. Señora de la Merced*. Por Joachin Ibarra, Impresor de Cámara de S. M., Madrid, 1779, pp. 172-173. (Ar. de la B.N.E., sig.: M/83 y 2484, formato de 16,5 cm de ancho, por 21 cm de largo, empastado en pergamino).

³⁷⁶ *Ibid.*, pp. 1-2.

1.12.5 Daniel Travería

El siguiente tratadista es Daniel Travería, del que tampoco se conocen datos biográficos, salvo que fue un destacado teórico y sochantre –maestro–, racionero de la catedral de Astorga (León)³⁷⁷. Por considerar que faltaba preparación musical en aquellos que se presentaban en las oposiciones, decide escribir el tratado *Ensayo Gregoriano o estudio práctico del Canto-Llano y Figurado en método fácil, ilustrado con algunas cosas curiosas para el aprovechamiento, y enseñanza de los que siguen los concursos en las Santas Iglesias Catedrales de España a las Sochantrías, Plazas de Salmistas, y Capellanías de Coro. Dividido en tres partes, La primera contiene una simple explicación del Canto-Llano, con varios Solfeos, y un juego de lecciones bajo los ocho tonos con varias mutaciones de claves sobre las Misas Gaudeamus, y Salve Sancta parens, etc. La segunda la nueva composición de las Misas de los Santos de España, la que puede servir de Cantoral; y la tercera la explicación y práctica del Canto Figurado con un juego de Lecciones, y las Seqüencias del año con otras cosas curiosas*, publicado en Madrid por la Imprenta de la Viuda de Don Joaquín Ibarra.

Está dividido en tres partes, la primera que aborda el cantollano contiene: Declaración preliminar del cantollano, signos, claves, deducciones, propiedades, orden de las voces y conocimiento del tono y semitono, las mutanzas, solfeo de los diversos tonos, las cláusulas, el bemol y sostenido, del modo de entonar los Salmos etc. En la segunda parte nos presenta un calendario musical para las fiestas hispánicas. La tercera parte es de canto figurado, definiéndolo como una segunda parte del canto de órgano o métrico, por la poca extensión y variedad de tiempos y figuras que lo componen. Además nos dice:

³⁷⁷ Véase RUISÁNCHEZ, Natalia: “Travería, Daniel”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, op. cit., vol. 10, p. 440.

[...] sólo tiene este género de canto dos tiempos, uno que llaman binario, y otro ternario [...].
[Es] infundada [la] opinión de que el Canto Figurado es Canto al aire o *ad libitum*³⁷⁸.

Expone el canto figurado a manera de diálogo maestro-alumno, de donde recogemos que en dicho canto se pueden emplear sólo cuatro figuras, la longa, la breve, la semibreve y la mínima. El valor que tiene la longa en tiempo binario es de dos compases, la breve de uno, la semibreve de medio, entrando dos en el compás, y la mínima de cuarto³⁷⁹.

Las señales que usa el canto figurado son seis: pausa, bemoles, sostenido, becuadro, puntillo y calderón. Con esta información pasa directamente a la práctica del solfeo del canto figurado³⁸⁰.

El tiempo ternario usa las mismas figuras que el binario a excepción de la longa. Se identifica el tiempo ternario por el distintivo que trae del número tres frente a la clave. El valor que tienen una breve con una semibreve, en este tiempo, es de un compás; tres semibreves otro, y seis mínimas otro³⁸¹. Además, hay que advertir en el tiempo ternario que, “[...] si dos breves viniesen seguidas y sueltas, sin puntos de aumentación, todos valdrán a compás cada uno, excepto los que vengan con la figura semibreve, o dentro el mismo compás figuras de disminución, como son los ligados”³⁸².

En sí, el método de Travería no presenta novedades técnicas, sin embargo, es de valorar su sencillez y utilidad, sobre todo para la instrucción del solfeo que apoya al final con ejercicios prácticos.

³⁷⁸ TRAVERÍA, Daniel: *Ensayo Gregoriano o estudio práctico del Canto-Llano y Figurado en método fácil, ilustrado con algunas cosas curiosas para el aprovechamiento, y enseñanza de los que siguen los concursos en las Santas Iglesias Catedrales de España a las Sochantrías, Plazas de Salmistas, y Capellanías de Coro*. Madrid, Imprenta de la Viuda de Don Joaquín Ibarra, 1793, pp. 215-216. (Ar. de la B.N.E., sig.: M/2147).

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 216.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 217.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 228.

³⁸² *Ibid.*, p. 229.

1.12.6 Vicente Pérez Martínez

El último de estos tres tratadistas es Vicente Pérez Martínez, quien fue tenor y teórico en la Real Capilla de Madrid, donde trabajó hasta su muerte ocurrida el 2 de enero de 1800, según lo dice Xoán M. Carreira³⁸³. Nos deja, entre otras publicaciones, el primer tomo de *Prontuario de cantollano gregoriano para celebrar uniformemente los divinos oficios todo el año, así en las iglesias catedrales como en las parroquias y conventos de estos reynos, según práctica de la muy santa Primada Iglesia de Toledo, Real Capilla de S. M. Y varias iglesias catedrales*, publicado en Madrid en 1799 por don Pedro Julián Pereyra. Después, en 1800, vendría el segundo tomo de este título.

El primero de estos tomos está dividido en cuatro partes: la primera, se circunscribe a las Vísperas de Dominica y Ferias, y a las conmemoraciones comunes; la segunda parte a las Vísperas de Tempore; la tercera a las Vísperas propias y comunes de los santos y, la cuarta, a los Hymnos con todas las estrofas puestas en canto y a las completas³⁸⁴. Éste no es un libro donde se enseñen los fundamentos teóricos del cantollano, sino, por el contrario, da por sentado que quien se acerque a él ya posee aquellos elementos técnicos necesarios para poner ya directamente en práctica el cantollano para las celebraciones de los oficios religiosos durante todo el año.

El segundo tomo, publicado también en Madrid, fue sacado a la luz en 1800. Cuenta con 1074 páginas y un formato igual al primero. Su contenido es: Misas

³⁸³ Véase CARREIRA, Xoán M.: “Pérez Martínez, Vicente”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, op. cit., vol. 8, p. 659.

³⁸⁴ PÉREZ MARTÍNEZ, Vicente: *Prontuario de cantollano gregoriano para celebrar uniformemente los divinos oficios todo el año, así en las iglesias catedrales como en las parroquias y conventos de estos reynos, según práctica de la muy santa Primada Iglesia de Toledo, Real Capilla de S. M. y varias iglesias catedrales*. Tomo I. Por don Pedro Julián Pereyra, Impresor de Cámara de S. M. Madrid, Imprenta Real, 1799, 836 p. (Ar. de la B.N.E., sig.: M/1866, formato de 15,5 cm de ancho, por 21,5 cm de largo, empastado en cartón con forro de piel).

Comunes, las Propias, los Kiries de todos los tonos, Glorias, Cremos, Sanctus y Agnus, las Bendiciones de Candelas, Ceniza y Palmas³⁸⁵.

Como el tomo I, sólo contiene la música impresa que acompañará los divinos oficios religiosos celebrados durante todo el año. Está basado en todos aquellos preceptos estipulados por la teoría del cantollano que ya han sido expuestos por los tratadistas estudiados. Ya no se presentan aspectos nuevos en estos tratados, dando por sentado, quizá, que ya se había trabajado lo suficiente en la exposición de normas y más normas sobre el canto llano y el contrapunto. Estamos, pues, en la antesala del siglo XIX donde veremos que los teóricos retoman nuevamente el tema del contrapunto, influenciados siempre por los tratadistas del pasado.

1.12.7 El manuscrito de Urtasun de Yrarraga

Juan Miguel Urtasun de Yrarraga fue un teórico del siglo XVIII de cuya biografía no se conoce mucho según nos comenta María Sanhuesa³⁸⁶, sin embargo, nos ha dejado un manuscrito sobre composición musical que lleva el título de *Noble arte de música, tratado de composición, compendio theorico y práctico de ella*. No se conoce la fecha en que fue redactado este pequeño manuscrito de 59 páginas, pero sabemos que fue comprado por Barbieri en Toledo, en enero de 1878, según consta en la primera hoja.

Contiene una gran variedad de ejemplos musicales escritos en pentagramas, que según se aprecia fueron rayados a mano, pero con ayuda de una regla como guía

³⁸⁵ PÉREZ MARTÍNEZ, Vicente: *Prontuario de cantollano gregoriano para celebrar uniformemente los divinos oficios todo el año, así en las iglesias catedrales como en las parroquias y conventos de estos reynos según práctica de la muy santa Primada Iglesia de Toledo, Real Capilla de S. M. y varias iglesias catedrales*. Tomo II, segunda parte. Por don Pedro Julián Pereyra, Impresor de Cámara de S. M. Madrid, 1800, 1074 p. (Ar. de la B.N.E., sig.: M/1876, 1.^a parte M/143 y 2.^a parte M/144, formato de 15,5 cm de ancho, por 21,5 cm de largo, empastado en cartón con forro de piel).

³⁸⁶ SANHUESA FONSECA, M.: "Urtasun de Yrarraga, Juan Miguel", *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, op. cit., vol. 10, p. 600.

para conservar la homogeneidad de las líneas. Las claves que utiliza son las de Do en 1.^a, 3.^a ó 4.^a y también la de Fa en 4.^a y, Sol en 2.^a.

Como presentación de la obra, el autor hace los siguientes comentarios:

Presento a V.. este tratado de composición por el cual advertirá (con su aplicación) el modo de colocarse (por el mejor orden) las figuras para formar el contrapunto. Que reglas se deben guardar para ligar y desligar que es el punto más esencial para que resulte una perfecta modulación guardando entre sí todas las figuras el mejor orden del buen cantor, y usar de todas las Especies elementales con el mejor acierto. Esta obra tan compendiosa, e instructiva, vastísima por su extensión, no es producción mía, sólo tengo parte en estos trabajos en cuanto a que, con mi aplicación he observado lo mejor y más útil de todos los Compositores así Extranjeros, como Nacionales y formando un Ramillete, separando todo aquello poco necesario para coordinar la buena composición³⁸⁷.

El contenido del libro es en gran medida sobre contrapunto, de tal manera que comienza con las “Definiciones de los principios del Contrapunto”, donde nos dice que: “especie en el contrapunto, o composición, es la mixtura, formación, o agregado de los intervalos armónicos; son los elementos, especies perfectas, imperfectas y falsas”³⁸⁸. El autor hace una descripción y clasificación de los intervalos, tomando en cuenta el número de tonos, medios tonos e incluso sus comas, que resumimos en el siguiente cuadro:

³⁸⁷ URTASUN DE YRARRAGA, Juan Miguel: *Noble Arte de Música, Tratado de Composición, Compendio theorico, y práctico de ella*. pp. 2-3. (Ar. de la B.N.E., sig.: Mss/14060/3, formato de 14 cm de ancho por 19 cm de largo).

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 5.

Cuadro 23. Clasificación de los intervalos según Juan Miguel Urtasun de Yrarraga

	Simple	Compuesta	Doble compuesta	Triple compuesta	Cuádruple compuesta
Consonantes perfectas	1. ^a	8. ^a	15. ^a	22. ^a	29. ^a
Disonantes falsas	2. ^a	9. ^a	16. ^a	23. ^a	30. ^a
Consonantes imperfectas	3. ^a	10. ^a	17. ^a	24. ^a	31. ^a
Consonantes mixtas	4. ^a	11. ^a	18. ^a	25. ^a	32. ^a
Consonantes perfectas	5. ^a	12. ^a	19. ^a	26. ^a	33. ^a
Consonantes imperfectas	6. ^a	13. ^a	20. ^a	27. ^a	34. ^a
Disonantes falsas	7. ^a	14. ^a	21. ^a	28. ^a	35. ^a

FUENTE: URTASUN DE YRARRAGA, Juan M.: *Noble arte de música...*, *op. cit.*, p. 11.

Para determinar el tipo de movimiento que hacen las voces, esto es, cuando hay dos voces que se mueven, o sea, un movimiento compuesto, utiliza la nomenclatura conocida, es decir: movimiento *recto*, *contrario* u *oblicuo*. Es de notar que cuando sólo una voz presenta movimiento, Urtasun le llama movimiento *simple*³⁸⁹.

Con relación a la síncope o ligadura, la define como la “unión de un signo, o punto que comprenda parte de dos compases con síncope o ligado”³⁹⁰. La divide en *precisa*, *voluntaria*, *lata*, *diminuta* y *burlada*. La precisa “es la que se usan en las especies falsas con las prevenciones de prevenir, ligar y desligar; prevenir en la parte primera del síncope, y en cualesquiera especie; ligar en la segunda del síncope y principal del compás en falsa; y desligar en la sucesiva menos principal e imperfecta, y bajando por tono o semitono”³⁹¹. Este tipo de ligadura que produce evidentemente un retardo, representa para nosotros un esquema muy familiar que continuamos

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 13.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 14.

³⁹¹ *Ibid.*

utilizando en los libros modernos. La otra forma de ligadura, llamada *voluntaria*, es “[...] sincopar, o ligar dos puntos en una voz solo para ella al arbitrio del compositor que por eso se dice voluntaria, pero sin más motivo que su voluntad y gusto”³⁹². La ligadura Lata, “es la que se hace en la especie falsa por figuras latas y de movimiento pesado, con sosiego, y sin aceleración ni extravagancia”³⁹³. Ligadura diminuta “es por lo contrario pues se hace por figuras diminutas, y de movimiento ligero, con aceleración, y viveza; pero con las mismas prevenciones que la lata en lo demás”³⁹⁴. La ligadura burlada, “es la que yendo por su regular curso a buscar la imperfecta para desligar, moviéndose la parte que padece, encuentra en el desligue tal vez la perfecta o falsa; o es la que llamando a una parte se va a otra”³⁹⁵.

Estos diferentes tipos de ligaduras, aunque representen cada uno una forma diferente de concebirla, tienen como factor común la búsqueda de una nota de resolución que, según el caso y las necesidades del compositor, sea una nota de consonancia perfecta o incluso falsa.

Las reglas generales del contrapunto son, en los siguientes 24 apartados:

- 1.^a Póngase las claves, tiempos y tonos al arbitrio del contrapuntista [...].
- 2.^a Empiece todo contrapunto en perfecta; tiene variación.
- 3.^a No se den dos consonancias perfectas continuadas de una misma especie o naturaleza en movimiento recto, e igual una voz con otra.
- 4.^a Entre dos perfectas de una naturaleza continuadas con tal que sea en contrarios movimientos, y con necesidad oportuna.
- 6.^a Puede usar dos perfectas, o más de distinta especie, según parezca subiendo, o bajando [...].
- 7.^a Lleven las voces por lo común contrarios movimientos.
- 8.^a Las voces agudas y grave cantan dulcemente por contrarios movimientos de la sexta a la octava. De unisonus [*sic*] a la tercera; y al contrario (y de la cuarta superflua siendo gradatín) a la sexta. De la quinta menor a la tercera, y del mismo modo de la sexta menor a

³⁹² *Ibid.*

³⁹³ *Ibid.*, p. 15.

³⁹⁴ *Ibid.*

³⁹⁵ *Ibid.*

la quinta estando quieta la una parte, superior, o inferior que sea con esta advertencia: si es superior la que se mueve bajando, muévase la inferior subiendo.

9.^a No se usen las especies falsas en parte principal del compás sino es con ligadura.

10.^a No se pase de la sexta mayor a la octava; quieta la una voz tiñe variación.

11.^a Para toda ligadura guárdese la prevención, y el desligar por la misma voz que se liga. [...] bajar gradatín por tono, o semitono [...].

12.^a No haya dos ligaduras a un tiempo; a no ser la una de la otra acompañamiento.

13.^a Deslíguese en imperfectas, tiene variación.

14.^a Acompáñese a la voz que liga con otra que sea especie disonante suya; como a la séptima con la octava; a la cuarta con la quinta; a la novena con la docena, o tercera; a la quinta remisa con la sexta menor, tiene variación.

15.^a Guárdese variedad en las cláusulas sin repetir pasajes en la cadencia.

16.^a Tengan las voces entre sí, y dentro de sí mismas, colocación de figuras, o buena ordenación de melodía [...].

17.^a La disonancia se suple en las figuras diminutas, como no sea al dar el compás, ni en otra parte principal del él. [...].

18.^a Permítanse las suposiciones; esto es, una cosa por otra en casos de necesidad por imitación, o paso, extravagancia, o agudeza [...].

19.^a En los pasos propuestos, imitaciones, o temas, guárdese orden, y método [...].

20.^a Úsen las imperfectas, sin más limitación, que la de no continuar muchas [...].

21.^a Gástese buena cadencia, que consiste en buenos modos de cantar fácil, y gracioso.

22.^a Úsen las pausas al arbitrio del contrapuntista; pero con moderación discreta [...].

23.^a Háganse las cláusulas con síncopa, y ligadura, tiene variación.

24.^a Acabe la composición en la octava siendo a solo, a dos, y a tres.

La experiencia me ha hecho conocer que el compositor debe, no sujetar su capricho precisamente a las reglas que [han sido] propuestas, sino que además de éstas, y sobre estas mismas reglas puede libremente (no faltando al método [...]) explayar sus ideas [...]³⁹⁶.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 16.

Capítulo II

Los tratados españoles en el siglo XIX

2.1 “El Águila de la Música”, Pedro Aranaz y Vides

Hablar de Pedro Aranaz es referirse a uno de los músicos españoles más importantes de la transición del siglo XVIII al XIX. Su aportación a la historia de la música española es de gran valor debido al trabajo realizado tanto como compositor, como pedagogo, de ahí que recibiera el apodo de “El Águila de la Música”. Nace en Tudela (Navarra) el 2 de mayo de 1740 y muere en Cuenca el 24 de septiembre de 1820.

Su obra la podemos dividir en dos estilos diferentes marcados por el antes y después de su ordenación como sacerdote en 1773. Antes de esta fecha, incursionó sobre todo en la producción de música teatral, principalmente en la tonadilla escénica para después dedicarse completamente a su sacerdocio y, por tanto, a la música religiosa con una producción de más de quinientas obras.

Al principio de su carrera tuvo dificultades para conseguir trabajo como maestro de capilla, quizá por no estar involucrado en la vida religiosa, sin embargo, después de su ordenación, logró un prestigio importante que lo mantuvo activo durante toda su vida aunque con algunos periodos de descanso debido a problemas de salud. Trabajó en varias ciudades, pero su labor más destacada fue en Cuenca, ciudad donde trabajó desde 1769 hasta su muerte, como maestro de capilla de la catedral¹. Asimismo, desde 1800 tuvo el cargo de maestro de estilo o melodía de los infantes de coro de la catedral, quienes residían en el Colegio de San José, actual Posada del mismo nombre en la cual nos hospedamos en una visita a Cuenca que realizamos en julio de 2005, con el fin de encontrar información sobre la obra teórica de este importante músico, además de empaparnos del ambiente histórico que continúa emanando de las callejuelas y de todas esas construcciones del siglo XVII.

La importancia que tiene para nuestra investigación este Colegio de San José es que fue ahí donde nació en 1807, producto de los años de experiencia de Aranaz, la obra *Tratado completo de composición de los niños que se dedican al estudio de la*

¹ CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J.: “Aranaz y Vides, Pedro Felipe”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Director y coordinador general: Emilio Casares Rodicio. Madrid, SGAE, 1999, vol. I, pp. 548-550.

música, y principalmente en las catedrales de España, la cual comparte créditos de autoría con Francisco Olivares, alumno de Aranaz.

Esta obra que no llegó a publicarse se localiza únicamente, según nos cuenta Fernando Cabañas, en la Biblioteca Municipal de Madrid y en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid², sin embargo, por las dificultades para acceder a ella en los mencionados lugares nos dimos a la tarea de buscarla en otras bibliotecas hasta que afortunadamente localizamos el manuscrito en el archivo antiguo de la Biblioteca Nacional de Madrid³.



Il. 29. Posada de San José, antiguo Colegio de San José, siglo XVII. Cuenca. Lugar de trabajo de Pedro de Aranaz. (Foto: Luis Carlos Anzaldúa, Cuenca, julio de 2005).

Las dificultades de lectura que presenta dicho manuscrito son considerables debido a la poca legibilidad que presenta la tipografía, sin embargo, hemos transcrito nada sin que hayamos tenido la absoluta seguridad de haber interpretado correctamente el texto.

² *Ibid.*, p. 551.

³ ARANAZ Y VIDES, Pedro y OLIVARES, Juan: *Tratado completo de composición fundamental para la instrucción de los niños que se dedican al estudio de la música; y principalmente en las catedrales de España*. Salamanca, [s.n.], 1807. (Ar. de la B.N.E., sig.: M/1244, micro.: 1133, formato de 16 cm de ancho, por 22 cm de largo, empastado en cartón duro).

En cuanto al contenido del tratado es interesante observar la importancia que Aranaz le otorga al estudio del contrapunto, reconociéndolo como pilar fundamental para la composición, valor que iremos descubriendo a lo largo del análisis de la obra. Ahora bien, aunque no presenta un índice general del contenido hemos entresacado los diferentes temas que lo integran, lo que nos ha permitido conocer su estructura.

Veamos, pues, en forma de cuadro, la manera en que está dividida la obra, así como los temas generales que componen cada parte llamada por el autor *tabla*. Es conveniente aclarar que cada uno de los temas tiene a su vez subdivisiones que iremos comentando en el momento oportuno.

Cuadro 24. Estructura del *Tratado completo de composición fundamental* de Pedro de Aranaz

Plan de la obra	Tabla 1. ^a	Tabla 2. ^a	Tabla 3. ^a	Tabla 4. ^a	Tabla 5. ^a
Advertencia	Fundamentos	Contrapunto simple y compuesto sobre tiple	Composición de suelto	Composición de 5 a 8 voces	La fuga
	Tipos de contrapunto	Conciertos a 3 sobre tiple	Los intervalos		El canon
	Conciertos a 3 sobre bajo	Pasos a 3 sobre tiple	Contrapunto de canto de órgano		El trocado
	Pasos a 3 sobre bajo	Conciertos a 4 sobre tiple	La ligadura		El cancrizante
	Conciertos a 4 sobre bajo	Pasos a 4 sobre tiple	Pasos a 3 suelto		Instrumentación
	Pasos a 4 sobre canto llano de bajo		Pasos a 4 suelto		

FUENTE: ARANAZ Y VIDES, Pedro: *Tratado completo de composición...*, op. cit.

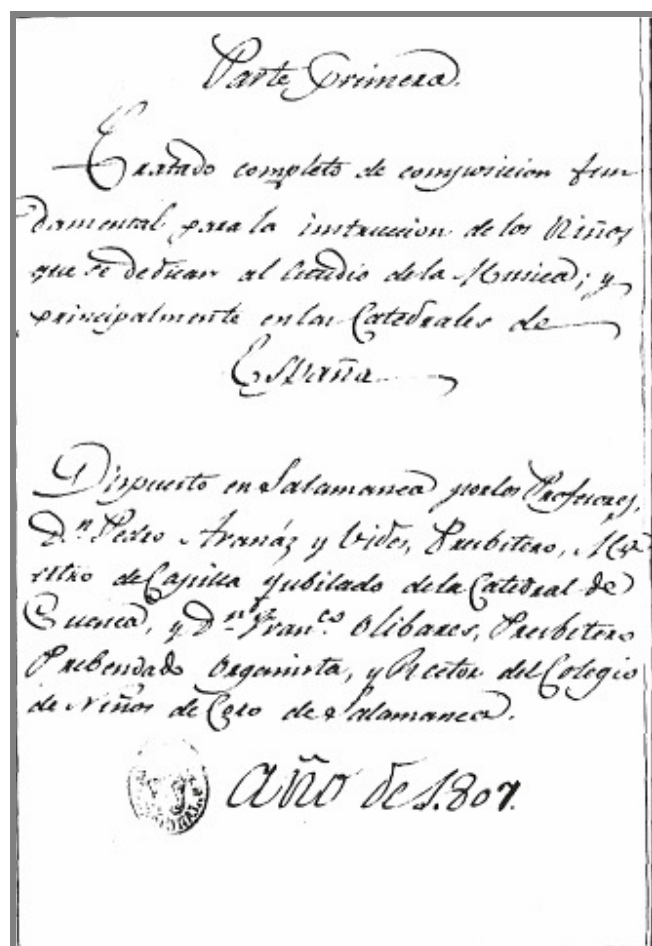
La presentación que hace el autor del tratado arroja interesante información que nos permite conocer las causas que lo llevaron a escribirlo, a quién va dirigido y los antecedentes académicos que es necesario tener para iniciar el estudio, partiendo,

además, de que el aspirante posee facultades natas que le permitirán desarrollar su ingenio:

Nuestro ánimo es presentar un curso completo de composición fundamental en conjunto, que abrace todos los ramos de ella; porque como el estudio de ese arte en nuestra nación se dirige al servicio del templo, se hace preciso que los jóvenes se habiliten en el uso de las composiciones sobre canto llano, de bajo y tiple; lo primero porque se practica este genero de música en los Salmos, Himnos, y Motetes de las Iglesias: Lo segundo porque en las composiciones a Magisterios de Capilla y organistas se dirigen los ejercicios a examinar los fundamentos, y el gusto de los opositores; y lo tercero porque sobre buenos fundamentos se pueden hacer buenos oficios; pero si alguno quisiere aprender una composición no tan fundamental como la que proponemos, podrá omitir todo lo perteneciente al canto llano, empezándola desde el tres suelto, tabla 3.^a

También declaramos, que no es suficiente aprender la composición: es necesario además, tener genio, y gusto para producir buenas obras, pues faltando lo uno, o lo otro, nunca saldrán sus composiciones [...]. También deberá el compositor estudiar el conocimiento de todos los instrumentos regulares de Capilla, para saberlos colocar sin violencia, y con aquella naturalidad, que les sea más propia para poder brillar. Deberá también poner particular cuidado y estudio en la buena acentuación, y en dar la verdadera expresión y sentido que corresponde a la letra. Últimamente, declaramos, que para poder empezar el estudio de la composición, se hace preciso estar tan habilitado en la Música, que no halle dificultad en cantar cualquiera papel común que se le presente⁴.

⁴ Véase “Advertencia” en: ARANAZ Y VIDES, P. y OLIBARES, J.: *Tratado completo de composición fundamental para la instrucción de los niños que se dedican al estudio de la música; y principalmente en las catedrales de España*. Salamanca, op. cit.



II. 30. Cubierta del libro *Tratado completo de composición...*, 1807, de Pedro Aranz.

[B.N.E., sig.: M/1244, micro.: 1133. Dimensiones: 16 cm de ancho por 22 cm de largo, empastado en cartón duro].

El tratado se enmarca metodológicamente en un sistema mixto: por un lado, en el típico pregunta-respuesta, muy utilizado por los antiguos y, por otro, en la exposición libre de los temas. En cualquiera de los casos se acompaña siempre de ejemplos musicales para ilustrar las ideas.

En la tabla 1.^a se comienza con los fundamentos de la composición, es decir, el estudio del contrapunto, el cual define como:

[...] un canto acorde de diversidad de consonancias hecho con voces casi contrapuestas y se divide en simple y compuesto. Contrapunto simple el que se compone de dos voces solas y ya sea poniendo un tiple sobre un canto llano de bajo, o ya sea poniendo un bajo sobre un canto llano de tiple. Contrapunto compuesto es el que se compone de tres o más voces y puede formar las tres armonías⁵.

La definición contiene los ingredientes fundamentales para el estudio de la polimelodía, aunque, al mencionar la participación de las consonancias nos obliga a pensar en la intervención de las disonancias, sin embargo, el autor no hace mención de éstas, quizá porque da por hecho su intervención. De cualquier manera las disonancias son estudiadas al llegar al apartado de las especies.

Para Aranaz y Olibares [Olivares], las especies no se refieren a las diversas combinaciones rítmicas de las voces, sino utilizan esta nomenclatura como lo habían hecho los teóricos del siglo XVII, como Pedro Cerone en su *Melopeo Maestro* (1613) y, del siglo XVIII, Pablo Nassarre en su *Fragmentos Músicos* (1700), quienes al hablar de especies incluían todo lo relacionado a la clasificación de los intervalos. En este sentido, las especies son 7: unísono, 2.^a, 3.^a, 4.^a, 5.^a, 6.^a y 7.^a, que sirven de raíz o fundamento para sus derivadas, que ahora llamamos intervalos compuestos de tal manera que del unísono resulta la 8.^a, de la 2.^a la 9.^a, de la 3.^a la décima, de la 4.^a la oncenena, etc.

De estas 7 especies, Aranaz hace una nueva clasificación que da por resultado tres grupos: especies perfectas, malas e imperfectas. Las perfectas son el unísono y la 5.^a así como sus compuestos, las malas son la 2.^a, la 4.^a y la 7.^a, también con sus respectivos compuestos. En lo que se refiere a las especies malas, es importante resaltar que la 4.^a, a pesar de estar dentro de la clasificación de especie mala, a veces es tomada como buena dependiendo de la posición y según la voz donde se produzca, sobre todo a partir de 3 voces. De las especies imperfectas no dice nada el autor, aunque deducimos que se refiere a los intervalos de 3.^a y 6.^a.

⁵ *Ibid.*, p. 3.

Las normas o reglas fundamentales que propone el autor para controlar el movimiento de las voces en el contexto contrapuntístico son las siguientes:

1. Ni en el contrapunto ni en la composición se permite dar dos octavas o dos quintas, ni sus compuestas.
2. Una 8.^a se aborda bajando el bajo y subiendo el tiple.
3. Una 5.^a se aborda subiendo el bajo y bajando el tiple.
4. La 3.^a y la 6.^a se pueden dar con cualquier movimiento del bajo.
5. No se permite ir de la 6.^a a la 8.^a sino cuando el bajo baja un punto y el tiple sube otro [...].
6. No se permite la 5.^a falsa, sino cuando sale a la tercera gradatim bajando y el bajo sube medio punto.
7. Hay casos en que se dan la 5.^a y la 8.^a contra regla al parecer, pero es permitido por la posición de las voces.
8. Hay casos en que se permiten dos quintas o dos octavas seguidas por la misma razón.
9. Todo contrapunto debe comenzar y acabar en especie perfecta, excepto el de semibreves partidas, que en algunos casos no pueden empezar sino con 6.^a.
10. En los contrapuntos de compasillo, compás mayor y ternario no se permite que las carreras den vuelta.
11. En los contrapuntos de sesquiáltera, se permite dar vuelta cuando no hay otro arbitrio.
12. En los contrapuntos partidos se permite la 7.^a previniendo en buena cuando la ligadura es al dar y desligando en 6.^a; pero cuando es al alzar, podrá prevenir en la misma 7.^a desligando también en 6.^a.
13. Aunque la tercera es la más grata al oído, no se debe pasar de tres terceras seguidas para que haya variedad en el contrapunto; y se deberá conservar la misma regla con las 6.^{as}.
14. No se permiten dar dos puntos seguidos en una misma raya, o espacio, pero sí en un mismo signo subiendo o bajando en 8.^a.
15. Todo contrapunto, menos el de semibreves, debe empezar con pausa.
16. No será perfecto el contrapunto si no canta natural, evitando toda entonación difícil [...].
17. Aquel será mejor contrapunto, que observando las reglas dichas, imite los puntos del canto llano, o se tome en algún tema que se repita algunas veces en el contrapunto.
18. De las especies, la 8.^a es la más perfecta, porque un semitono que se le añada o se le quite, de perfecta, pasa a mala. Esta especie, aunque la perfecta es sólo equisonante; porque su sonido es muy semejante a su simple.
19. Después de la 8.^a, la 5.^a es la más perfecta, y más armoniosa que la 8.^a; pues aunque se le añada o quite con semitono sólo queda en falsa o superflua.

20. La 3.^a es la más grata y armoniosa de las especies, porque es la que une todas las consonancias, y las recibe el oído con más placer, que a todas las demás especies.
21. La 6.^a es la menos perfecta de todas las especies consonantes, porque no cabe en la armonía perfecta⁶.

Con estas reglas se especifica la conducta general que deben observar las voces en el contexto contrapuntístico y así lograr un mejor discurso musical fundamentado en la interpretación correcta del uso de las consonancias y disonancias tanto en el sentido armónico como melódico.

De las 21 normas que señala Aranaz como básicas para un buen contrapunto, nos llama la atención la que hemos indicado bajo el número 14 donde especifica que, en el contrapunto, no es permitido dar dos puntos seguidos en una misma raya, es decir, repetir la misma nota a la misma altura, regla que pocos tratadistas han considerado como importante en pro de la variabilidad y, sobre todo, para obligar al estudiante a buscar otras opciones de movimiento, lo cual redundaría en un mejor dominio de la técnica.

Lo que también resalta de estas reglas son las excepciones que menciona, ya que no da explicación alguna de en qué casos específicos se pueden aplicar, como es el caso de la regla que hemos marcado con los números 7 y 8, donde habla del posible rompimiento de las reglas 1, 5 y 6, justificándose por la posición de las voces. Sin embargo, en los ejemplos que presenta al final se puede observar que las excepciones respecto a cómo abordar una 8.^a o una 5.^a son justificadas cuando se producen movimientos oblicuos, siendo la norma general el movimiento contrario. Veamos los ejemplos que ilustran algunas de las reglas expuestas que hemos reproducido en los mismos términos del autor pero cambiando la clave del bajo, de Fa en tercera a Fa en cuarta:

⁶ *Ibid.*, pp. 4-7.

Así se da la octava— Así se da la quinta—

11 Así se permite pasar de la sexta a la octava— Así no — Ni así —

19 Así se da la quinta falsa— Así no se permite —

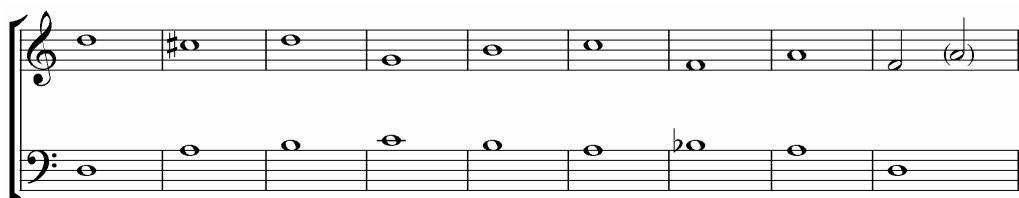
27 Quinta mal dada, permitida— Octava mal dada, permitida— Octavas permitidas—

The image displays three systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff joined by a brace. The first system, starting at measure 33, illustrates forbidden intervals: 'Dos octavas que no se permiten' (Two octaves that are not permitted), 'Dos quintas que no se permiten' (Two fifths that are not permitted), and 'Vuelta que no se permite' (Turn that is not permitted). The second system, starting at measure 40, shows '7a que previene al alzar' (7th that prevents the ascent) and 'Séptimas al alzar y al dar (resuelven en sexta)' (7ths on ascent and descent (resolve to sixth)). The third system, starting at measure 45, illustrates 'Así se permiten dos puntos en un mismo signo' (Thus two points are permitted in the same sign) and 'Así no' (Thus not). The notation includes various note values, rests, and interval markings with lines connecting the notes in question.

Ej. 33. Aranaz y Vides, Pedro: Ejemplos de todo lo explicado. (En Aranaz y Vides: *Tratado completo de composición fundamental...*, 1807, pp. 8-9).

Después de tener claramente definidas las reglas sobre los tipos de movimientos que les son permitidos a las voces, el tratado nos conduce al tema que aborda los diferentes tipos de contrapunto que el autor considera necesario establecer para ofrecer al alumno una mejor comprensión de cómo se va gestando la composición musical, desde lo más sencillo hasta la elaboración de verdaderos enjambres contrapuntísticos. Para este fin, se vale de una simple clasificación en 7 partes donde cada una de ellas corresponde a un tipo de combinación rítmica entre las voces. Aranaz no hace esta división utilizando el concepto de especie, tal como lo entendemos hoy, sino que simplemente va enumerando cada manera de hacer contrapunto de tal forma que resulta lo siguiente:

Contrapunto 1.º de semibreves. Este contrapunto es el único que empieza sin pausa y todas sus figuras deben ser buenas.



Ej. 34. Aranaz y Vides, Pedro: Ejemplo de contrapunto 1, de semibreves. (En Aranaz y Vides: *Tratado completo de composición fundamental...*, 1807, pp. 12-13).

Contrapunto 2.º de mínimas. Éste y todos los demás deben tener pausa al empezar. En cada compás se ponen dos mínimas que todas deben ser buenas, pero se permite la 5.ª falsa, bajando de grado de la 3.ª.



Ej. 35. Aranaz y Vides, Pedro: Ejemplo de contrapunto 2, de mínimas. (En Aranaz y Vides: *Tratado completo de composición fundamental...*, 1807, pp. 12-13).

Contrapunto 3.º de carreras de compasillo, que se compone de mínimas y semínimas: debe empezar en una mínima y todas las mínimas que se pongan en el han de ser buenas; y de las semínimas la 1.ª y 3.ª de cada compás. Las semimínimas (ya sea subiendo y bajando) han de cantar siempre de grado. Las carreras han de empezar y acabar siempre al dar del compás, y

no se permite dar vuelta en ellas: Nunca puede principiarse la carrera en 6.^a ni subiendo ni bajando. Bajando puede empezar con 8.^a, 3.^a, o 5.^a; pero subiendo sólo en 8.^a ó 3.^a.



Ej. 36. Aranaz y Vides, Pedro: Ejemplo de contrapunto 3, de carreras de compasillo. (En Aranaz y Vides: *Tratado completo de composición fundamental...*, 1807, p. 13).

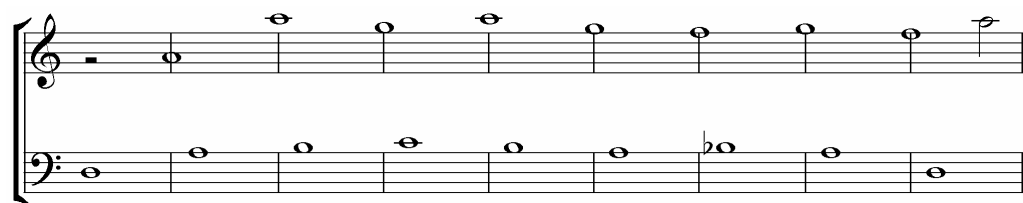
Contrapunto 4.^o ternario. Éste se compone de semibreves y mínimas (o de semimínimas y corcheas). Debe empezar con dos semibreves y no se permite que las carreras den vuelta. Han de ser buenas todas las semibreves; y de las mínimas han de ser buenas la 1.^a de cada parte: Las carreras, subiendo o bajando han de cantar siempre de grado y han de acabar siempre al dar del compás, pero podrán empezar en cualquier parte del compás. Subiendo no pueden empezar la carrera al dar, sino en 8.^a; pero bajando podrán en 5.^a o en 3.^a. En 6.^a no puede empezar ni subiendo ni bajando.

Contrapunto 5.^o de sesquiáltera seis. Este se compone de seis notas, partes; tres al dar y tres al alzar; y de cada tres las dos han de ser buenas. Se permite dar vuelta a la carrera, cuando no hay otro arbitrio o porque el contrapunto tenga buena canturía. Subiendo no se puede dar seis puntos de carrera dentro de un compás; y bajando sólo cuando comienza la carrera en 6.^a.



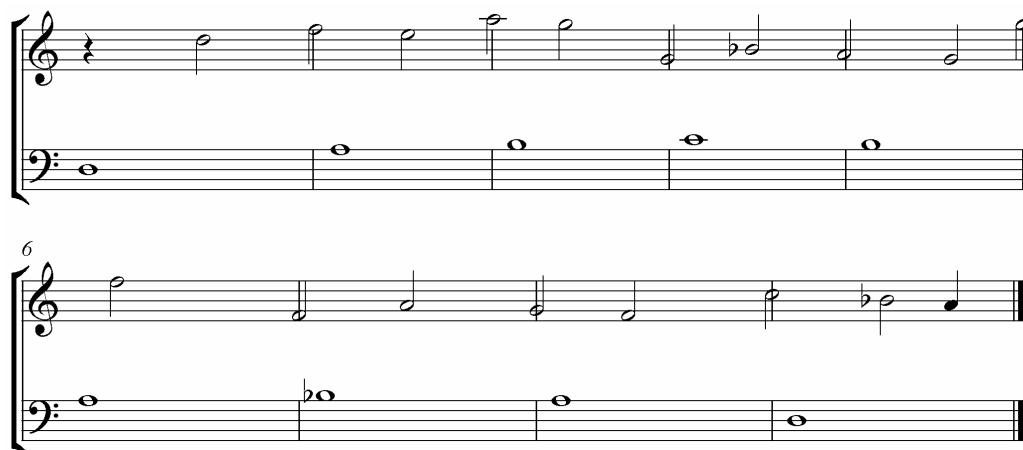
Ej. 37. Aranaz y Vides, Pedro: Ejemplo de contrapunto de sesquiáltera a seis. (En Aranaz y Vides: *Tratado completo de composición fundamental...*, 1807, p. 13).

Contrapunto 6.º de semibreves partidos. Éste se permite empezar en 6.^a cuando no se puede en 5.^a u 8.^a. Todas sus figuras deben ser buenas; pero se permite la 7.^a previniendo en buena o en ella misma y desligando en 6.^a. Con este contrapunto y en el siguiente sucede algunas veces que vienen los puntos del canto llano del tal modo que es preciso poner pausas en el contrapunto [...].



Ej. 38. Aranaz y Vides, Pedro: Ejemplo de contrapunto 6, de contrapuntos partidos. (En Aranaz y Vides: *Tratado completo de composición fundamental...*, 1807, p. 13).

Contrapunto 7.º de mínimas partidas. Este debe empezar en especie perfecta. Todas sus notas deben ser buenas; pero se permite la 7.ª al dar y alzar; cuando es al dar debe prevenir en buena, y resolver en 6.ª, mas cuando es el alzar, previene, en la misma 7.ª y resolver en 6.ª.



Ej. 39. Aranaz y Vides, Pedro: Ejemplo de contrapunto 7, de mínimas partidas. (En Aranaz y Vides: *Tratado completo de composición fundamental...*, 1807, p. 13).

Como observación a los ejemplos que Aranaz nos ofrece sobre cada una de las formas de contrapunto podemos destacar, por ejemplo, que los finales practicados no terminan en nota contra nota, sino con el mismo número y tipo de figuras utilizadas en el transcurso, aunque también da la opción de terminar el contrapunto únicamente con una sola nota, haciendo intervalo de octava. Respecto al cuidado en la práctica de quintas y octavas, nos indica que éstas no deben producirse de manera consecutiva, o al menos así se entiende, sin embargo, no menciona cómo se deben considerar las producidas entre los primeros tiempos fuertes de dos compases consecutivos, como es el caso del ejemplo del tercer contrapunto, último y penúltimo compás, donde aparecen dos octavas paralelas.

Aranaz nos dice también que es importante que el tipo de intervalos melódicos que se utilicen sean todos aquellos que no representan un riesgo para la afinación, como sería el salto melódico de séptima, sin embargo, si observamos el ejemplo del contrapunto se sesquiáltera, entre la última nota del 5.º compás, y la primera del

siguiente se produce un intervalo melódico de séptima, dibujo que igualmente se repite en los compases 6.º y 7.º

En lo que se refiere a la repetición de giros melódicos, Aranaz no hace ningún comentario de su posible prohibición, incluso vemos la práctica de ésta en los mismos ejemplos. Ahora bien, la escritura musical empleada se identifica con la actual, sin embargo, Aranaz se refiere a la nomenclatura de la escritura cuadrada. Vemos también que utiliza las figuras de redonda y de blanca sobre la barra de compás, estilo que perduró en algunos métodos hasta los años sesenta del siglo XIX.

Después de los ejercicios que ejemplifican los diferentes tipos de contrapunto a dos voces, se plantea el tema de los contrapuntos a tres voces llamados conciertos o cláusulas, iniciando éstos sobre el bajo. Este tipo de contrapunto está dentro del apartado del contrapunto compuesto, que el autor define como “[...] un canto acorde de diversidad de consonancias que forman la armonía de la música”⁷.

Las consonancias a las que se refiere son simplemente los diversos estados que resultan del acorde perfecto, mayor o menor, es decir, estado fundamental o tercera quinta, estado de primera inversión o tercera-sexta y, estado de segunda inversión o cuarta-sexta, aunque la denominación que Aranaz hace de estos estados es: consonancia perfecta, consonancia imperfecta, y de suposición, ya que en ésta última los elementos del acorde suponen otro bajo.

En conclusión, la consonancia perfecta se compone de la tónica, la tercera y la quinta; la consonancia imperfecta de tónica, tercera y sexta, y la de suposición se compone de la tónica, la cuarta y la sexta. Como vemos, estos números son las cifras utilizadas en la actualidad para designar los estados de un acorde de quinta. Estos intervalos armónicos o especies consonantes son los que integran cualquier composición, independientemente del número de voces, de tal manera que, “en una composición a ocho voces no se hallará en ella sino las tres consonancias”⁸.

⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁸ *Ibid.*, p. 15.

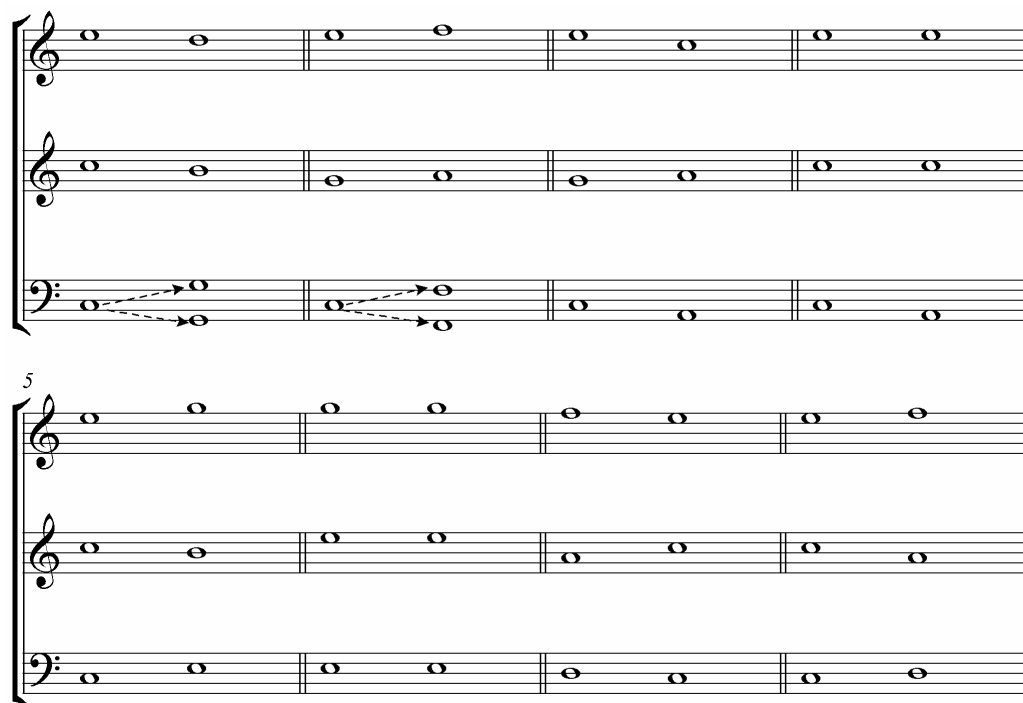
Según el tipo de consonancia que se utilice, en las composiciones a tres voces, deberá ajustarse el contrapunto a ciertos lineamientos específicos que Aranaz establece como importantes para el buen funcionamiento de las líneas melódicas en conjunto. Por ejemplo, cuando la armonía es perfecta, deberá ser la segunda voz la que lleve la 5.^a ó la 8.^a y, la tercera voz llevará la 3.^a. Cuando la consonancia es de suposición, la segunda voz se encargará de llevar la 4.^a y la tercera voz la 6.^a (recordemos que las voces se enumeran de abajo hacia arriba⁹).

Los movimientos de las voces superiores también estarán condicionados por los que efectúe el bajo, de tal manera que, cuando el bajo realice un salto melódico de cuarta inferior o quinta superior, las voces procederán a bajar por grado conjunto, y cuando el bajo suba una cuarta o descienda una quinta, las voces ascenderán por grado conjunto¹⁰. Además, cuando el bajo descienda una tercera, la voz intermedia subirá un grado y la otra bajará una tercera, aunque también podrán quedarse quietas ambas voces; pero, en caso de que el bajo suba una tercera, una voz bajará un grado y la otra subirá una tercera o también podrán estar ambas quietas. Otro de los movimientos del bajo que se considera, por la implicación que tiene en las otras voces, es el descendente por grado conjunto, ya que, una de las voces bajará también un punto o grado y la otra subirá una tercera y, cuando es al contrario, que el bajo asciende un grado, entonces una voz subirá un grado y la otra bajara una tercera.

Estas serían las generalidades de los movimientos de las voces, aunque puede existir gran variedad, sin embargo, Aranaz nos dice que este comportamiento de las voces es el más común, fácil y sencillo. Veamos el siguiente ejemplo de todo lo que hemos mencionado a este respecto:

⁹ *Ibid.*, p. 16.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 16-17.



Ej. 40. Aranaz y Vides, Pedro: Ejemplos de posturas a tres sobre bajo. (En Aranaz y Vides: *Tratado completo de composición fundamental...*, 1807, p. 17).

Dentro de la tabla 1.^a, en el tema de los Conciertos a tres sobre bajo, se aborda un tema muy interesante que da pie al enriquecimiento armónico del contrapunto. Nos referimos a la aplicación de la ligadura, que a su vez constituye en sí un germen esencial en el manejo de las disonancias. El concepto que Aranaz maneja de la ligadura es como “aquella figura que, estando quieta, toma el último movimiento de un compás, y el primero del que sigue, o bien del segundo y el tercero de un compás”¹¹. La subdivide según la tradición en tres partes que son: prevenir, ligar y desligar o resolver. La prevención debe ser en especie buena o mala, la ligadura en mala y la resolución en la consonancia imperfecta inmediata o, en algunos casos es posible desligar en especie perfecta o incluso en mala¹²:

¹¹ *Ibid.*, p. 19.

¹² *Ibid.*

[...] pero entonces no se juzga por lo que se ve, sino por lo que se supone [es decir, la suposición es] [...] abonar la especie mala, haciéndola pasar por buena; pero la especie buena no puede suponer ni pasar por mala¹³.

Las ligaduras usuales son de 7.^a, 9.^a, 5.^a falsa, 4.^a y 2.^a. Veamos los siguientes ejemplos:

The image displays two systems of musical notation, each consisting of three staves (treble, alto, and bass clefs). The first system illustrates three types of ligatures: 'ligadura de 4a al alzar' (4th interval on the rising staff), 'De 5a falsa' (5th false interval on the rising staff), and 'De 4a' (4th interval on the falling staff). An arrow points to a note on the alto staff in the third example, labeled 'nota en línea divisoria'. The second system, marked with a '4' at the beginning, shows four examples: 'De 5a perfecta' (5th perfect interval on the rising staff), 'De 7a al alzar' (7th interval on the rising staff), 'De 7a al dar en B-fa' (7th interval on the falling staff), and 'De 7a al dar' (7th interval on the falling staff).

¹³ *Ibid.*

8

De 7a al alzar en B-fa De 4a De 5a falsa en si

11

De 4a De 7a al dar en B-mi De 4a De 7a al alzar en B-mi

15

De 7a al alzar De 7a al alzar De 7a al alzar

18

De 4a al dar De 9a De 7a

Ej. 41. Aranaz y Vides, Pedro: Ejemplos de ligaduras. (En Aranaz y Vides: *Tratado completo de composición fundamental...*, 1807, p. 26-27).

En estos ejemplos, debemos notar algunas cuestiones que nos permitirán acercarnos más al lenguaje de Aranaz. En principio, no debemos pasar por alto el tipo de escritura empleada, sobre todo, las figuras de nota escritas en la línea divisoria o barra de compás que, como hemos dicho, continuaron vigentes en buena parte del siglo XIX y fueron posteriormente sustituidas por dos figuras de blanca unidas con una ligadura de prolongación. En este sentido, debemos considerar que el tipo de quebrado musical que utilizó el autor es el compás mayor, el cual se representaba con una letra “C” partida en diagonal con una línea, según lo habían ya estipulado los tratadistas del pasado como Pablo Nassarre en su *Fragmentos Músicos* (1683). Este tipo de ligaduras no son precisamente lo que quisiéramos observar de las disonancias con función de retardo que estamos acostumbrados a ver, sin embargo, esto se debe al tipo de quebrado que produce disonancias, ya sea en el dar como en el alzar del compás. De cualquier manera, es evidente que estas ligaduras o retardos, con sus respectivas resoluciones, se ajustan a lo ya establecido en el pasado, por lo que Aranaz sólo continuó con la tradición.

El siguiente apartado corresponde al tema de los pasos, término con el que en esa época se conocía a todo lo relacionado con la técnica de imitación, ya sea idéntica o con transformaciones. Sin intención de profundizar en el tema por no ser parte medular de nuestra investigación, nos limitaremos sólo a mencionar los diversos tipos de pasos que Aranaz señala como recursos interesantes que dan variabilidad a los cantos. Estos son de *cantidad*, *cualidad* y *nombre*. El primero se refiere a una imitación en la que se respeta el mismo valor de las figuras, el de *cualidad* obedece al mismo tipo de intervalos de la propuesta o antecedente y, el de *nombre* se refiere a que la voz que hace la imitación debe respetar el nombre de las notas así como su secuencia, sin embargo, no interesa que sea fiel a la dirección de los intervalos del canto o tema original. Finalmente, se puede decir que este tipo de imitaciones pueden

entrelazarse formando otras posibilidades, además del conocido recurso del movimiento contrario¹⁴.

En seguida, Aranaz nos ofrece el tema de las *posturas o conciertos a cuatro sobre bajo*, donde lo primero que establece es una serie de reglas sencillas que nuevamente condicionan el movimiento de las voces con relación al bajo armónico. Este tipo de contrapunto, debido al número de voces, da como resultado una armonía más plena y, por tanto, debe guardar las siguientes reglas:

Para que las voces estén puestas con la mayor propiedad, se observarán las siguientes reglas.

- 1.^a Cuando el bajo baje 4 puntos o suba 5, deberán dos voces bajar de grado, y la 4.^a estarse quieta.
- 2.^a Cuando suba 4 o baje 5, dos voces subirán de grado, y la 4.^a estará quieta.
- 3.^a Cuando el bajo baje una 3.^a dos voces se estarán quietas y la otra subirá un punto.
- 4.^a Cuando suba el bajo una 3.^a dos voces se estarán quietas, y la otra bajará un punto.
- 5.^a Cuando el bajo baje un punto, una voz bajará de 3.^a a 3.^a, otra subirá de la 5.^a ó de la 6.^a a la 8.^a y la 4.^a voz bajará de la 8.^a a la 5.^a.
- 6.^a Cuando suba un punto el bajo, subirá una voz de 3.^a a 3.^a, otra bajará de la 8.^a a la 5.^a, y la 4.^a voz subirá de la 5.^a a la 8.^a.

Este es el modo más sencillo de colocar las voces a cuatro y deber servir de regla general para todas las composiciones; ya sea sobre bajo, sobre tiple o suelto, pues hay casos en que es preciso variar este orden¹⁵.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 28-30.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 36-37.

Ejemplo 1.º Ejemplo 2.º Ejemplo 3.º

4

Ejemplo 4.º Ejemplo 5.º Ejemplo 6.º

Ej. 42. Aranaz y Vides, Pedro: Ejemplos de posturas a cuatro sobre bajo. (En Aranaz y Vides: *Tratado completo de composición fundamental...*, 1807, p. 37).

Los casos en que puede haber otro movimiento de las voces los podemos ver en el siguiente ejemplo, donde a partir del mismo bajo se configuran las voces de otra manera, aunque estas posturas son sugeridos por el autor como una excepción, de tal suerte que su uso deberá ser restringido y sólo en casos de extrema necesidad, todo esto bajo el argumento que los primeros son más fáciles y tradicionales.

Ejemplo 1.º Ejemplo 2.º Ejemplo 3.º

4

Ejemplo 4.º Ejemplo 5.º Ejemplo 6.º

Ej. 43. Aranaz y Vides, Pedro: Ejemplos de otras posturas a cuatro sobre bajo. (En Aranaz y Vides: *Tratado completo de composición fundamental...*, 1807, p. 38).

Cerramos esta sección con algunas consideraciones acerca de la técnica general del uso de las especies o intervalos según su posición y tipo de quebrado musical. Por ejemplo, es importante partir de que las especies buenas se pueden utilizar en cualquier parte del compás, sin embargo, las malas se utilizarán sólo en ligadura y en posición de grado conjunto en la segunda y cuarta parte del compás, de tal manera que no es conveniente, dice Aranaz, efectuar saltos de una especie mala a

una buena, a menos que sea para prevenir ligadura¹⁶. Ahora bien, aclaremos que las partes principales de un compás “ya sea de dos o cuatro partes son el dar y el alzar. En el compás ternario, son las partes principales, según unos, la 1.^a y la 2.^a; pero según otros, todas tres”¹⁷.

En conclusión, tanto las consonancias como las disonancias deben estar ubicadas en puntos o lugares específicos según el quebrado musical, binario o ternario. No se puede decir que haya una preferencia por una u otra, sino que son las dos las que dan equilibrio a la composición, sin embargo, es importante cuidar el uso de las disonancias porque un mal uso de ellas puede destruir el discurso armónico de la composición.

Para dar por terminada la Tabla 1.^a, Aranaz nos habla de los pasos o imitaciones a 4 sobre canto llano de bajo, donde se observan las mismas indicaciones ya mencionadas a 3, pero considerando ahora “que la 4.^a voz deberá entrar el paso lo antes que se pueda con la condición de hacer su primera entrada en el tono del canto llano o su 5.^a; procurando la más perfecta imitación de la guía”¹⁸.

La Tabla 2.^a contiene prácticamente los mismos temas que la Tabla 1.^a, a diferencia que en ésta el tratamiento es sobre tiple, y en aquella, sobre bajo. El primer lugar, Aranaz nos aclara que “las reglas para los contrapuntos de sobre tiple, son las mismas que para el sobre el bajo”¹⁹, por lo tanto, se observan los mismos lineamientos que norman el uso de octavas y quintas, la quinta falsa en particular, y el paso de la sexta a la octava.

De cualquier manera, donde sí hay diferencia es en el uso de las síncopas o ligaduras, ya que ahora se permite practicar la ligadura de segunda con su respectiva resolución a la tercera²⁰, como muestra el siguiente ejemplo, adaptado a la escritura moderna:

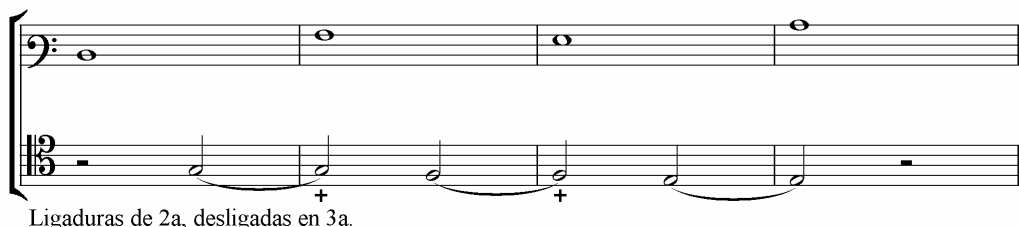
¹⁶ *Ibid.*, p. 40.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 44.

¹⁹ *Ibid.*, p. 47.

²⁰ *Ibid.*



Ej. 44. Aranaz y Vides, Pedro: Ejemplos de ligaduras de 2.^a desligando en 3.^a . (En Aranaz y Vides: *Tratado completo de composición fundamental...*, 1807, p. 48).

Con relación a los conciertos o cláusulas a 3 sobre tiple, Aranaz hace hincapié en que “la música de sobre tiple, ya sea a 3 ó 4 o más voces es más amplia y señora, que la de sobre bajo; pues en ésta, no caben más ligaduras que la de 4.^a, 5.^a falsa y 7.^a, y rara vez la de 7.^a y 9.^a, pero en aquella caben todo género de ligaduras”²¹. De este punto continúa con los pasos o imitaciones a 3 sobre tiple, donde presenta las normas que regulan este tipo de contrapunto, sin embargo, como lo hicimos en los pasos a 3 sobre bajo, no ahondaremos en el tema por no ser parte de nuestra investigación²².

Continuamos ahora con el tema de los *conciertos a 4 sobre tiple*, donde Aranaz nos da primero una explicación de este tipo de composición:

La música a 4 sobre tiple tiene mas variedad (como ya se dijo) que la de sobre bajo. En los puestos, y colocación de voces, se observarán las mismas reglas que a 4 sobre bajo; sin más diferencia, que juzgar el canto llano por voz particular. El canto llano para el 4 sobre tiple, se deberá poner en su clave natural, y no en la de *sefaut* en 3.^a como se practica en el 3.^o sobre tiple. Cuando el canto llano se pone en clave de *Gsolreut*, se pondrá el tiple 2.^o en la misma clave; el contralto en la de *Csolfaut* en 2.^a, y el tenor que hace de bajo, en la de *Csolfaut* en 3.^a; pero también se pondrán poner, Contralto, Tenor y Bajo, en las claves de *Csolfaut*, en 2.^a, 3.^a y 4.^a. Si el canto llano estuviese en clave de *Csolfaut* en 1.^a raya, el contralto se pondrá en la de *C*. en 3.^a, tenor en la de *C*. en 4.^a, y el bajo en la de *F*. en 4.^a raya; aunque también podrá haber dos tiples en la de *C*. en 1.^a raya; el contralto en la de *C*. en 3.^a y el tenor que hace de bajo, en la de *C*. en 4.^a raya²³.

²¹ *Ibid.*, p. 55.

²² Para ampliar la información de los pasos a 3 sobre tiple, véase ARANAZ, P. y OLIVARES, J: *Tratado completo de composición...*, op. cit., pp. 60-64.

²³ *Ibid.*, p. 65.

Toda esta reglamentación sobre el uso de las claves no representa para nosotros ninguna novedad ya que los textos modernos que se ajustan a las claves originales también la comparten. Ahora bien, sobre las posturas que deben guardar las voces según los movimientos del bajo, resultan ser muy específicas, de tal forma que deberá cuidarse, por ejemplo, que cuando el bajo está en 8.^a del canto llano, la 2.^a voz es la que lleva la 3.^a, y el canto llano es la 4.^a, y cuando el bajo está en 3.^a del canto llano, la 2.^a voz se pondrá en 5.^a y la 4.^a en 8.^a, etc. Veamos un ejemplo de estas diversas posturas:

The image displays three systems of musical staves, each containing four staves. The first system shows a treble clef (C1), a soprano clef (C2), an alto clef (C3), and a bass clef (C4). The second system shows a soprano clef (C2), a treble clef (C1), an alto clef (C3), and a bass clef (C4). The third system shows a soprano clef (C2), a treble clef (C1), an alto clef (C3), and a bass clef (C4). The notes are written in a style consistent with 18th-century musical notation, with various clefs and note values.

Ej. 45. Aranaz y Vides, Pedro: Ejemplos de posturas a 4 sobre tiple. (En Aranaz y Vides: *Tratado completo de composición fundamental...*, 1807, p. 70).

Con relación a la explicación que el autor hace de los pasos a 4 sobre tiple no va más allá de lo dicho sobre este tema en los pasos a 3 sobre tiple y pasos a 3 sobre bajo, es decir, los tres grandes grupos de pasos, de *cantidad*, *cualidad* y *nombre*, que ya hemos mencionado.

Básicamente, lo que se ha expuesto sobre el tratado de Aranaz y Olivares, coincidiendo con la tradición de los antiguos, representa los fundamentos que ellos consideran importantes para el estudio del contrapunto, es decir, trabajar el tema de los *conciertos* y los *pasos*, con base a un canto llano, porque esto da una mejor soltura en la práctica de las ligaduras debido a que resulta más sencillo aprender a hacer las prevenciones, ligaduras y resoluciones de éstas. También una de las causas de dividir el estudio del contrapunto de esta manera obedece a una necesidad laboral de la época, es decir, las oposiciones que había que presentar para adquirir el cargo, por ejemplo, de maestro de capilla, donde el manejo adecuado del canto llano y sus respectivos contrapuntos era un requisito indispensable para la música eclesiástica.

Después de la amplia exposición que hemos dado sobre las dos primeras tablas de este tratado, nos referiremos a la tabla 3 que comienza con el tema de la *composición del suelto*, que el autor califica como el más importante de la composición musical “porque abraza todo lo esencial de este encantador arte y es capaz de producir infinitos primores”²⁴. Se inicia con el estudio de las especies, clasificándolas en *simples* y *compuestas*, tal como continuamos haciéndolo hasta el día de hoy. En lo referente al nombre de cada intervalo según el número de tonos y semitonos que lo integran son los mismos que utilizamos en la actualidad a excepción de los términos *superfluo* y *diminuto* que utiliza respectivamente, para referirse a un intervalo *aumentado* o *disminuido*; aunque cuando se refiere a la 5.^a *disminuida*, no la llama 5.^a *diminuta* sino 5.^a *falsa*. Prosigue ahora con el estudio de las escalas, tanto mayores como menores, designando, ya desde entonces, al primer grado con el nombre de tónica, al 4.º con el de subdominante, al 5.º con el de dominante, y al 7.º,

²⁴ *Ibid.*, p. 76.

cuando presenta un semitono entre éste y la tónica lo llama *sensible*. De ahí en adelante toda la teoría de las escalas tiene las mismas consecuencias que en la actualidad por lo que no hay necesidad de caer en repeticiones innecesarias.

El siguiente tema corresponde a un elemento que ha trascendido de forma ilimitada en la historia de la composición musical y que Aranaz incluye conscientemente en su tratado porque está convencido de que este recurso, la modulación, logra un enriquecimiento de la armonía y la melodía a pesar de que en los métodos antiguos se leía una tendencia a conservar las notas y alteraciones propias de la escala del tono que se había escogido sin pretender salir de éste, de tal manera que no había posibilidad de una variación armónica a través de nuevas alteraciones²⁵. Distingue, tres tipos de modulación: *diatónica, extraña lenta y violenta o agitada*²⁶.

Poco antes de llegar al apartado *canto de órgano*, hace alusión a lo que llama: *suposiciones*, que en palabras del autor “no es otra cosa, que hacer pasar la especie mala por buena [...]”²⁷. Aquí es donde nos volvemos a topar con la ya mencionada ligadura y su respectiva resolución, pero además, ahora introduce el término de apoyatura, elemento que no es muy común encontrar en los tratados de contrapunto. Pero veamos cómo define el propio autor los diferentes tipos de *suposiciones*.

Son diferentes los modos que hay de suponer; pues hay suposición de especie, de glosas, de tiempo, de bajo fundamental y de figura. La suposición de especie es aquella que tropezando (en parte principal del compás) una especie buena con otra mala, ésta se impone caída a la buena, que en sustancia tiende a ser una vigorosa apoyatura. También se ve algunas veces, que una ligadura no resuelve en la especie que le corresponde, y entonces hay necesidad de suponer otro bajo, y otra voz que desligue por ella. La suposición de glosa es aquella que se

²⁵ *Ibid.*, p. 86-87.

²⁶ *Ibid.*, pp. 87-88: “Dividimos, pues, la modulación, en tres partes: a la 1.^a llamaremos común o diatónica, que es la que o no se aparte, o se aparta poco de la escala. A la 2.^a llamaremos extraña lenta, que es aquella que por todos, y gastando algún tiempo, busca algún término opuesto a la tónica. La 3.^a llamamos violenta o agitada, [...] y esta es aquella que en brevísimo tiempo pasa de un término a otro muy opuesto”.

²⁷ *Ibid.*, p. 97.

compone de algunas notas a puntos, ya sea subiendo, o bajando, que todas ellas no suponen sino, uno o dos, y el compositor les puede dar aquella suposición que sea más acomodada a su idea. La suposición de tiempo es aquella en que el bajo es parte principal del compás, da una especie mala con las voces y entonces aquella especie mala, viene en parte no principal del compás, suponiéndole un tiempo doble, porque las especies malas siendo de grado, se permiten en las partes no principales del compás. La suposición de bajo fundamental se usa frecuentemente; pues siempre que el bajo sensible liga, es preciso suponerle otro bajo, y muchísimas veces que el bajo sensible glosa, es preciso suponerle otro bajo fundamental. La suposición de figura, se ve pocas veces; ésta consiste en que para salvar lo que pase con yerros de composición, es preciso suponer una nota, que no existe en aquel lugar²⁸.

De cualquier manera, para el autor las *suposiciones* sólo son un recurso interesante para la vista y el intelecto, dándole prioridad a lo que verdaderamente es importante en la música, es decir, el resultado sonoro y, como consecuencia, su aceptación o repudio a través de ese único e imparcial juez que es el oído.

Con todo el estudio ya realizado el alumno puede iniciarse en el trabajo del *contrapunto de canto de órgano*, donde la aplicación de las leyes contrapuntísticas ya mencionadas sigue vigente, salvo algunas consideraciones que conviene mencionar porque es lo que hace que el contrapunto sobre canto de órgano resulte más espontáneo y agradable. En primer lugar, el autor nos dice que ahora se darán algunas libertades con relación a las antiguas prohibiciones de las quintas y octavas, pero no quiere decir que es posible hacer dos quintas o dos octavas seguidas, sin embargo, será posible pasar sin ningún problema, a través de un salto, de la 6.^a a la 8.^a. También se permite en este tipo de contrapunto dar vuelta y saltos en las carreras y dar la 5.^a falsa y la 7.^a de golpe, ya que todo esto conduce a un canto más agradable, según lo menciona el autor²⁹. Veamos, pues, los ejercicios que ejemplifican los diferentes tipos de contrapunto de canto de órgano:

²⁸ *Ibid.*, pp. 97-99.

²⁹ *Ibid.*, p. 104.

contrapunto 1°

de semibreves

6

Contrapunto 2°

de mínimas

7

Contrapunto 3°

de carreras de compasillo

7

11

Contrapunto 4°

de semibreves partidas

7

12

Contrapunto 5º

de mínimas partidas

Contrapunto 6º

de carreras de ternario



Ej. 46. Aranaz y Vides, Pedro: Ejemplos de los contrapuntos de canto de órgano. (En Aranaz y Vides: *Tratado completo de composición fundamental...*, 1807, pp. 105-107).

Los 7 ejemplos de contrapunto de canto de órgano que el autor nos presenta en su tratado nos inspiran a una serie de reflexiones sobre la técnica contrapuntística que él empleaba, la cual era un reflejo de la tradición musical que persistía en esa época, tradición que Aranaz bebió de algunas fuentes que nutrieron su estilo y sus tendencias pedagógicas: se nota, por ejemplo, la influencia de Eximeno y su obra *Del origen de la música* (1796) o de Francisco de Santa María con su *Dialectos músicos* (1778), sobre todo en los temas de la modulación y del uso de ligaduras.

Estos modelos, no muy bellos musicalmente, pero sí didácticos, nos ofrecen algunos movimientos melódicos que llaman la atención. Por ejemplo, existe una franca intención de efectuar marchas melódicas, que en ejemplos tan cortos no se puede observar variedad del movimiento melódico que es lo que obliga a salvar obstáculos técnicos y desarrollar ideas sin utilizar el recurso de la imitación. Otra característica que notamos es su libertad en realizar arpeggios que denotan una estructura acordal, de tal manera que esto rompe un poco con el sentido lineal contrapuntístico, dando un toque más vertical o armónico. Las voces hacen juegos melódicos imitativos e incursiones fugaces a tonos vecinos que luego evitan desarrollar para no establecer otra tonalidad.

A continuación, después de hacer alusión nuevamente a la técnica de los *pasos*, Aranaz plantea el contrapunto suelto a 4, donde las voces “[...] se ponen del mismo modo, que en el 4 sobre bajo, ó 4 sobre tiple”³⁰.

Para finalizar los temas concernientes a nuestra investigación nos referimos a las composiciones a 5, 6, 7 y 8 partes o voces, que son peculiares de la región española, según nos dice el autor, “pues en las obras de música extranjera, apenas se ven composiciones, que pasen de 4 voces”³¹.

No hay duda que la composición de 4 voces, es capaz de todos los primores del arte, es la más sencilla la más inteligible, y la más agradable, pues al paso que se aumentan voces, se aumenta la confusión y la dificultad de colocar las especies en sus respectivos puestos, y cuando las composiciones llegan a ser a 7 u 8 voces, se hace preciso en algunos movimientos del bajo, ponerle saltos de difícil entonación, y de esto resulta muchas veces, que la armonía peligra, por que no se entonan perfectamente: y somos de dictamen que será menos malo evitar estas entonaciones que faltan a las reglas del arte, a no ser en obras de empeño, o de oposición, en que se hace preciso manifestar la ciencia de la composición. Vemos algunas obras de maestros antiguos a 10, 12 y más voces, pero éstas no lo son sino en el nombre, pues sólo en dos movimientos del bajo que son *ut, fa*, y *ut, sol*, caben los puntos a 9 voces, en los demás movimientos sólo caben a 8, y aún en algunos de estos, sólo a 7; pero como nuestro estudio se dirige para el Servicio del Templo, y como todas nuestras iglesias, se usa este género de composiciones, y también en los ejercicios de oposiciones para Magisterios de Capilla somos examinados en este género de música, es indispensable el imponernos en él³².

Terminemos, pues, con un ejemplo de posturas de contrapunto a 8 partes practicadas dentro de un marco de movimientos sencillos. La técnica general evita saltos que sobrepasen la octava y cuida no practicar dos o más quintas entre las voces así como la observancia a la regla que condiciona el paso de la 6.^a a la 8.^a. Por otro lado, a pesar de que toda la normatividad expuesta desde un principio continúa vigente, Aranaz sugiere que en caso de que las melodías y armonías así lo requieran,

³⁰ *Ibid.*, p. 129.

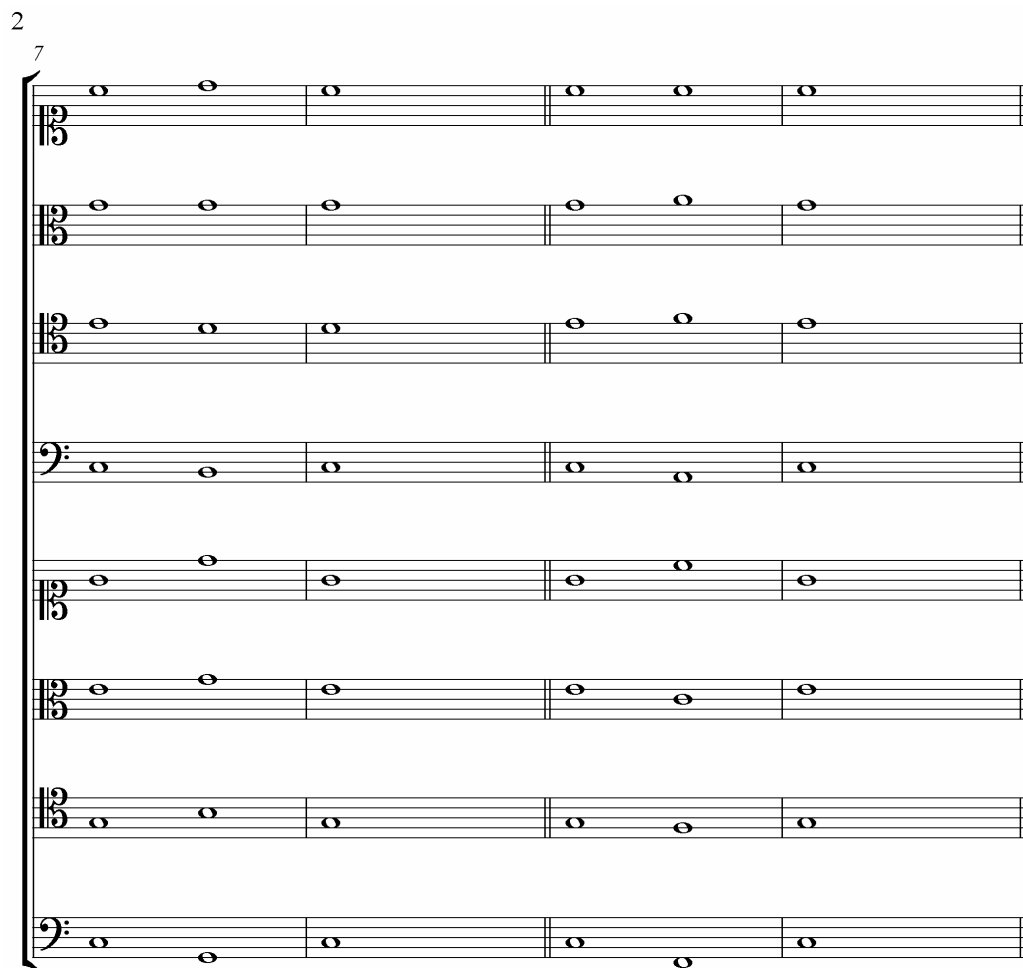
³¹ *Ibid.*, p. 142.

³² *Ibid.*, pp. 142-143.

será posible quebrantar alguna regla siempre y cuando sea en beneficio de un buen movimiento o incluso para evitar o superar alguna dificultad técnica.

Posturas llanas a 8 Real

The musical score consists of eight staves, each with a unique clef and time signature. The staves are arranged vertically and are connected by a large bracket on the left side. The time signatures are as follows: Staff 1 (Soprano): 4/2, Staff 2 (Alto): 2/4, Staff 3 (Tenor): 4/2, Staff 4 (Bass): 4/2, Staff 5 (Soprano): 4/2, Staff 6 (Alto): 2/4, Staff 7 (Tenor): 4/2, and Staff 8 (Bass): 4/2. Each staff contains a series of musical notes, primarily half notes and quarter notes, with some rests. The notes are written in a simple, clear style, and the overall layout is clean and professional.



Ej. 47. Aranaz y Vides, Pedro: Ejemplos de posturas llanas a 8 Real. (En Aranaz y Vides: *Tratado completo de composición fundamental...*, 1807, pp. 153).

Lo que queda del tratado es la Tabla 5, donde aborda la fuga, el canon y los contrapuntos trocados y cancrizantes. Incluye, además, un anexo sobre instrumentación, el cual complementa aún más la obra. Desgraciadamente, a pesar de los intentos del autor en busca de la claridad, la obra por sí sola no logra despejar todas las dudas que aparecen según se va avanzando en los temas, de lo cual se deduce que el autor consideró al escribir su obra la presencia permanente de un profesor que guíe al alumno para evitar los tropiezos naturales que resultan en el

proceso de estudio. Sin embargo, no se puede negar la importancia de este método que abre las puertas al siglo XIX con su bagaje teórico que dará pie a las nuevas propuestas en el terreno contrapuntístico.

2.2 José Nonó y su *Escuela completa de música*

Este músico catalán, quien fuera compositor, teórico y pedagogo, nació en San Juan de las Abadesas (Girona) el 31 de diciembre de 1776 y murió en Aranda de Duero (Burgos), curiosamente también el 31 de diciembre, pero de 1845³³. Estuvo al servicio de la duquesa de Osuna como compositor desde 1802 y posteriormente fue maestro de la Corte. Realizó una gran producción de obras, entre ellas óperas y sinfonías de las cuales él mismo habla en la dedicatoria al rey Don Fernando VII de su libro teórico más importante *Escuela completa de música. Sistema fundado en la naturaleza, en la experiencia de los mejores profesores y en las observaciones de los filósofos más ilustrados*, publicado en Madrid en 1814, el cual estaba basado en las teorías armónicas de Rameau. Siete años después, en 1821, sacó a la luz su *Método de piano* que era una colección de escalas, ejercicios y piezas didácticas según las tendencias europeas de la época, en especial la parisina. En 1829 publicó su *Gran mapa armónico*, que era un diagrama representativo de acordes con sus respectivas explicaciones, pero desgraciadamente se ha perdido según lo revelan las investigaciones de Carlos Gómez Amat³⁴, sin embargo, nos ha quedado otra obra complementaria, aunque muy breve, publicada ese mismo año, titulada *Explicación del gran mapa armónico que contiene todos los materiales de la ciencia de la música o la composición moderna*, la cual comentaremos más adelante.

³³ RADONSKY, James: “Nonó, José”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, op. cit., vol. 6, p. 1055.

³⁴ GÓMEZ AMAT, Carlos: *Historia de la música española, 5: Siglo XIX*. Madrid, Alianza, 2004, p. 253.

Volviendo a su *Escuela completa de música...*, el autor nos dice que ésta se justifica porque “no sólo a los que por afición y divertimento quieran dedicarse a ella, sino también a todos los maestros de Capilla, a los compositores de teatro, primeros violines de orquesta, y músicos mayores de regimiento: útil a todos los profesores para aumentar sus conocimientos, ya sea en el canto, ya en la parte instrumental; y curiosa para todos aquellos filósofos, que sobre los fenómenos que ofrecen, quisiesen aclarar, discurrir y adelantar tan interesante materia”³⁵.

En el libro sólo se explican elementos de la armonía y aspectos elementales de la teoría de la música. Primero trata, como introducción, la definición de varios términos técnicos como *melodía*, *postura* (estado del acorde), *armonía e intervalo*, así como los nombres que tienen los diversos intervalos de la escala. También aborda los intervalos compuestos, es decir, aquellos que son mayores que la octava, para pasar luego a la explicación de los conceptos de sostenido, bemol, consonancia y disonancia. En la primera parte, trata sobre la armonía, donde incluye temas tales como: origen de los modos, de la serie o sucesión de quintas y las leyes que deben observar, del modo en general, de la formación de la escala diatónica de los griegos, de la escala diatónica o escala común de los modernos, del temperamento, reposos y cadencias, del modo menor y de su escala diatónica, de los modos relativos, de la disonancia, del doble uso y empleo de la disonancia, de las diferentes suertes de posturas de séptima, preparación de las disonancias, reglas de salvar o resolver las disonancias, de la cadencia imprevista e interrumpida, del género cromático, del género enarmónico, del género diatónico-enarmónico, del género cromático-enarmónico. Finaliza esta primera parte concluyendo que la armonía es el elemento generador de la melodía. La segunda parte contiene: Explicación de los caracteres que sirven para representar los siete sonidos, sus réplicas, y el sistema músico, de la posición de las notas y de la pauta, del nombre de las notas y del orden que se las ha asignado;

³⁵ NONÓ, J.: *Escuela Completa de Música (Sistema fundado en la naturaleza, en la experiencia de los mejores profesores, y en las observaciones de los filósofos más ilustrados*. Madrid, Imprenta que fue de Fuentenebro, 1814, p.1. (Ar. de la B.N.E., sig.: M/878, M/2811, antiguo catálogo, formato de 10 cm de ancho por 15 cm de largo, empastado en cartón).

de las llaves, su uso y reforma, de los grados y, finalmente, trata de los intervalos y su clasificación.

Su fuente principal para los conceptos armónicos es la obra de Rameau, (*Nuevo sistema de Música*. París, 1726) la que cita constantemente³⁶, además del obligado autor: Guido d'Arezzo (Guido Aretino)³⁷.

Considerando el título de la obra, *Escuela completa de música*, llama la atención que no haya tomado en cuenta el tema del contrapunto, por lo que se deduce que el autor sólo concibe para el estudio teórico de la música, la armonía y la melodía como productos de ésta:

La Música es el arte de combinar los sonidos. Los que diversamente combinados según su elevación, su duración y su sucesión, forman unos cantos agradables; y esto es lo que se llama melodía. Por su reunión simultánea los sonidos forman unas posturas agradables; y esto es lo que constituye la armonía. La melodía y la armonía componen toda la Música, de la cual el sonido es por consiguiente el único principio³⁸.

La única alusión que hace al contrapunto la encontramos cuando nos habla de las diferentes figuras de las notas, pero sin ahondar en el tema:

Desde el principio del undécimo siglo hasta el catorceno se servían de puntos para representar los sonidos; y de aquí ha venido la palabra *contrapunto*. Desde el siglo catorceno hasta el diez y seiseno se sirvieron de notas, las que son bastante diferentes por su figura, de las señales que se emplean al presente³⁹.

Clasifica los intervalos en consonantes y disonantes con subdivisiones que presentamos a continuación en forma de cuadro:

³⁶ Véase por ejemplo NONÓ, J.: *Op. cit.*, p. 102.

³⁷ *Ibid.*, p. 111.

³⁸ *Ibid.*, p. 110.

³⁹ *Ibid.*, p. 111.

Cuadro 25. Clasificación de los intervalos según José Nonó

Dis.	Con. Imper.	Dis	Con. Perfecta indirecta	Con. Perfecta directa	Dis.	Con. Imper.	Dis.	Con. Perfecta
2ª	3ª	4ª	4ª	5ª	5ª	6ª	7ª	8ª
Mayor y menor	Mayor y menor	Superflua*	Justa	Justa	Diminuta **	Mayor y menor	Mayor y menor	Justa

FUENTE: NONÓ, JOSÉ: *Escuela competa de música...*, op. cit., pp. 142-144.

* La 4ª superflua es la 4ª aumentada. ** La 5ª diminuta es la 5ª disminuida.

Las terceras y las sextas, dice el autor, son clasificadas como consonancias imperfectas porque son susceptibles de ser alteradas, es decir, que sin dejar de ser consonantes las mayores pueden ser menores y viceversa⁴⁰. Por otro lado, es conveniente aclarar que cuando estos intervalos se redoblan, es decir, se hacen compuestos, tienen la misma denominación o clasificación.

Estos serían los aspectos más interesantes de esta obra, los cuales consideramos que van forjando históricamente los nuevos cimientos de la teoría contrapuntística del siglo XIX, además, claro está, de la continuidad que se le daba a los preceptos fundamentales de la teoría tradicional del contrapunto de los siglos anteriores.

El otro tratado de Nonó es *Explicación del gran mapa armónico que contiene todos los materiales de la ciencia de la música o la composición moderna*, publicado, como ya dijimos, en Madrid en 1829. Este libro nos circunscribe al estudio de la armonía, basándose en la comprensión de los acordes a partir de su cifrado al que denomina posturas. Partiendo de esto, lo que hace el autor es describir cada una de dichas posturas y, al hacer de éstas una representación en forma de arpeggios surge así la melodía con las mismas valoraciones de los intervalos, tal como se especificaron en el contexto armónico, es decir, que los intervalos armónicos consonantes serán así vistos en su forma melódica⁴¹.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 144.

⁴¹ NONÓ, J.: *Explicación [sic] del gran mapa armónico que contiene todos los materiales de la ciencia de la música o la composición moderna. Primer estudio, necesario no sólo a los jóvenes de ambos sexos que cantan o tocan algún instrumento, para desempeñar su parte con perfección y conocimiento*. Madrid, Repullés, 1829, pp. 4-5. (Ar. de la B.N.E., sig.: M1885, catálogo antiguo, formato de 15 cm de ancho por 20,5 cm de largo).



Il. 31. Cubierta del libro *Explicación [sic] del gran mapa armónico...*, 1829, de José Nonó.

[B.N.E., sig. M/1885, catálogo antiguo. Dimensiones: 15 cm de ancho y 20,5 cm de largo].

El libro está escrito con la intención de ayudar a los jóvenes compositores así como a cualquier persona que canta o toca algún instrumento. No incluye elementos propios de contrapunto, pero nos ilustra sobre la concepción que tenía Nonó del contrapunto y, aunque “no existen testimonios de su probable influencia en la vida musical de Madrid durante las tres primeras décadas del s. XIX”⁴², consideramos que en sus textos se refleja de alguna manera la percepción que se tenía en España de lo que era el estudio de la composición en los primeros años de este siglo.

Vemos, pues, que el contrapunto no es contemplado de lleno y en la misma forma que los tratadistas del pasado, como un campo de estudio independiente para la formación del músico profesional, al menos para este autor; sin embargo, la clasificación de los intervalos puede servir como referencia para reflexionar sobre la valoración de éstos en la utilización tanto de la armonía como de la melodía y, por añadidura en el contrapunto. No es que el contrapunto no se haya utilizado en la composición, es evidente que sí, la misma música lo confirma, además, no se pudo haber negado la historia de la tratadística española del contrapunto, pero vemos que

⁴² RADONSKY J.: “Nonó, José”, *Diccionario de la música española...*, op. cit. p. 1056.

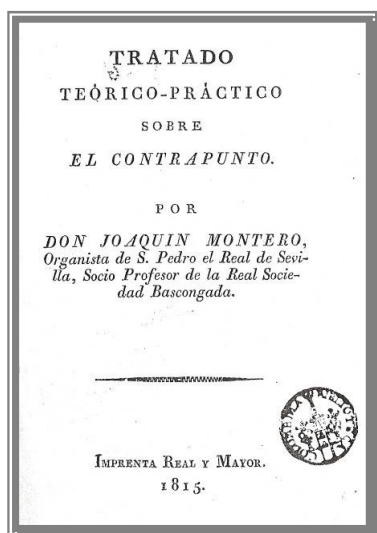
este compositor y teórico no lo consideró importante agregar en su método, aunque se deducen sus posibles concepciones del tema al valorar la simultaneidad de los sonidos en el contexto armónico. Quizá daba por hecho lo demás. No olvidemos que el *Gradus ad Parnassum* de Johann Joseph Fux ya se había escrito desde 1725, además de otros tratados que hablaban directamente del tema.

2.3 Joaquín Montero y las teorías de Eximeno

No se conoce mucho de su vida pero sí se tiene constancia de que fue un importante compositor y organista de San Pedro Real de Sevilla durante la segunda mitad del siglo XVIII. Su personalidad lo llevó siempre a la búsqueda de nuevas ideas, aunque moldeadas por la influencia de los estilos de Domenico Scarlatti (1685-1757) y Joseph Haydn (1732-1809), sin olvidar por supuesto a J. S. Bach (1685-1750)⁴³. Aparte de la obra que realizó como compositor, se cuenta también con dos obras teóricas, la primera publicada en Madrid en 1790 bajo el título *Compendio armónico*, y la segunda, sobre a la que nos vamos a dedicar en este trabajo, es el *Tratado teórico-práctico sobre el contrapunto* (1815).

Respecto a la localización de la obra es importante resaltar que no es fácil acceder a ella debido a que sólo se encuentra en la Biblioteca de Cataluña y en la Biblioteca Capitular Colombina de la catedral de Sevilla, lugar donde hemos obtenido el manuscrito.

⁴³ RUÍZ TARAZONA, Andrés: “Montero, Joaquín”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid. SGAE, 1999, vol. 7, p. 714.



II. 32. Cubierta del *Tratado teórico-práctico sobre el contrapunto*. 1815, de Joaquín Montero.

[Biblioteca Capitular Colombina, sig.: 87-3-7. Dimensiones: 12,5 cm de ancho por 19 cm de largo].

Montero afirma que la metodología utilizada en su tratado para el aprendizaje del contrapunto tuvo el objetivo de acortar el largo tiempo de estudio que generalmente se utilizaba con los métodos tradicionales, de tal manera que dicho tratado, según el criterio de su autor, es una aportación novedosa y segura para lograr el dominio de esta disciplina, sobre todo en un medio en el que “la composición música [...] está descuidada y puesta en el mayor abandono aun entre sus mismos profesores”⁴⁴. Sin embargo, reconoce la labor que Eximeno había realizado en el campo de la teoría musical y, de hecho, el mismo Montero basa su propuesta académica en los principios de Eximeno, aunque naturalmente con las diferencias que resultan de la interpretación personal de este autor⁴⁵.

Asimismo, ratifica la necesidad que tenía España de esta obra porque aunque otros países como Alemania, Italia, Francia e Inglaterra tenían materiales relacionados con la enseñanza del contrapunto, éstos no estaban lo suficientemente

⁴⁴ MONTERO, Joaquín: *Tratado teórico-práctico sobre contrapunto*. Sevilla, Imprenta Real y Mayor, 1815, p. 5. (Ar. de la Biblioteca Capitular Colombina de la catedral de Sevilla, sig.: 87-3-7, formato de 12,5 cm de ancho por 19 cm de largo).

⁴⁵ “En 1815 editó Joaquín Montero, organista de San Pedro el Real de Sevilla, un *Tratado teórico-práctico sobre contrapunto*, cuyas ideas, que procedían de Eximeno, son superiores a la realización”. (Véase GÓMEZ AMAT, Carlos: *Historia de la Música Española*. 5, op. cit., p. 253).

difundidos entre los profesores españoles por lo que los estudiantes no podían “hallar otro recurso que la rutina, ni otro maestro que la experiencia, y un dilatado tiempo de ejecución y reflexiones continuas”⁴⁶.

Montero basa sus conclusiones en de la observación de la naturaleza, es decir, busca fundamentarlas apartándose de lo tradicionalmente impuesto por los antiguos, por lo que modifica las normas, ratificando unas y simplificando y eliminando otras. Sin embargo, aconseja leer a Eximeno porque considera que tienen gran mérito sus teorías, aunque confiesa no estar de acuerdo en todo⁴⁷.

El tratado no está dividido en capítulos ni presenta un índice temático. De cualquier manera, al observar los títulos que se dan en el transcurso, se distingue la tendencia de agrupar los temas con arreglo al número de voces, es decir, desde las dos a las ocho, intercalando, además, otros temas como el canon y la fuga.

A continuación, presentamos un cuadro donde se puede observar la estructura y el contenido del tratado de Montero:

⁴⁶ MONTERO, J.: *Tratado teórico-práctico...*, op. cit., p. 7.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 8.

Cuadro 26. Estructura del *Tratado teórico-práctico sobre contrapunto* de Joaquín Montero

Parte 1. ^a	Parte 2. ^a	Parte 3. ^a	Parte 4. ^a	Parte 5. ^a
Dedicatoria	C.p. a 3 voces sobre bajo de semibreves	C.p. o concierto a 4 voces sobre bajo de semibreves	La fuga	Contrapunto a 5, 6 y 7 voces
Introducción	Sobre tiple de semibreves		El canon	Explicación
Definición del contrapunto y las reglas básicas a 2 voces	C.p. suelto a 3 voces		C.p. trocado	Contrapunto a 8 voces
C.p.* de semibreves a 2 voces			Explicación sobre los temas dados	
C.p. de mínimas a 2 voces			El gradatín	
Explicación de posibles dudas			La música cancrizada	
C.p. de carreras de compasillo y compás mayor			Explicación de posible dudas	
C.p. de 6 por 8				
C.p. de semibreves y mínimas sincopadas				
C.p. de semínimas contra semibreves				
C.p. suelto				

* C.p.: Contrapunto.

FUENTE: MONTERO, Joaquín: *Tratado teórico-práctico sobre contrapunto...*, op. cit.

Antes de definir el contrapunto, establece como base de la música las especies o intervalos que clasifica como consonantes y disonantes. Al primer grupo pertenecen la tercera, la quinta, la sexta y la octava con todas sus compuestas; al segundo, las disonantes, la segunda, la cuarta, el tritono, la quinta falsa, la séptima diminuta, la séptima menor y mayor y la novena, también con todas sus compuestas. También considera a la tercera y la sexta como consonancias imperfectas, y a la quinta y

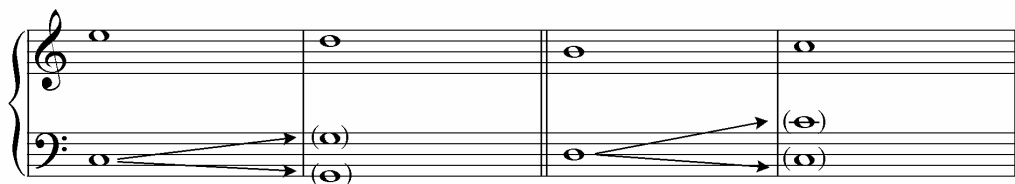
octava como perfectas⁴⁸. La utilización de toda esta gama de especies en las composiciones estaba condicionada por el lugar o tiempo específico del compás, situación que no representa ninguna novedad en la historia de la técnica contrapuntística. Es decir que las especies disonantes estaban destinadas a no practicarse en tiempo fuerte de compás, salvo si fuera con ligadura, con la condición de estar preparadas y resueltas posteriormente por grado conjunto descendente, y Montero no es la excepción.

El contrapunto, lo define como “[...] una ordenada mixtura de tiempos y voces desemejantes entre sí reducidas a concordia”⁴⁹ y, aunque parezca una definición ambigua, con buena voluntad en la interpretación de los términos, es exacta.

De las reglas generales del contrapunto, como es la forma de abordar las quintas u octavas, considera que Eximeno no había aclarado lo suficiente respecto al movimiento contrario, por lo que agrega:

[...] se debe dar la quinta por movimiento contrario convergente [...] y la octava al contrario, excepto cuando el bajo haga descenso de cuarta, que en este caso se puede dar aquella por movimiento recto descendente, esto es, bajando ambas voces; y cuando el bajo haga ascenso de cuarta, se puede dar la octava por movimiento recto ascendente [...]⁵⁰.

Veamos un ejemplo que ilustre el comentario de Montero:



Ej. 48. Montero, Joaquín: Ejemplo de la forma correcta de abordar las quintas y octavas. (En Montero, J.: *Tratado teórico-práctico...*, 1815, ej. 2, compases 7-8 y 21-22, p. 3).

⁴⁸ Recordemos que llamaban consonantes imperfectas a la tercera y sexta “porque siendo menores se les puede añadir un semitono, y siendo mayores se les puede quitar, quedando siempre consonantes”. (Véase MONTERO J.: *Tratado teórico-práctico...*, op. cit., p. 9).

⁴⁹ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 12.

Otra regla que nos recuerda Montero es que un contrapunto únicamente debe empezar y terminar en especie perfecta sin considerar la posibilidad de comenzar también con intervalo de tercera como lo decía Pietro Cerone en su *Melopeo y Maestro* (1613)⁵¹. También hace hincapié en no dar dos notas sucesivamente en el mismo signo, es decir, no repetir nota a la misma altura, porque esto produce monotonía como lo es también el caso de la sucesión de dos quintas o dos octavas seguidas de una misma especie.

Después de estas aclaraciones, inicia con el contrapunto de semibreves, lo que ahora podemos identificar como de primera especie o nota contra nota. En este tipo de contrapunto no hay más reglamentación que utilizar sólo los cuatro tipos de consonancias con el cuidado de conducir la voz que hace el contrapunto de forma que se vayan creando en general movimientos de grado conjunto, y en el caso de las quintas y octavas hacer efectivas las reglas que se expusieron con antelación.

El contrapunto de mínimas, que es dar dos notas del contrapunto contra una del cantus firmus, tiene también la posibilidad de hacer algunas ligaduras de séptima, o retardos de sexta por la séptima, con su respectiva preparación en cualesquiera de las cuatro consonancias y su resolución por grado conjunto descendente. Esta práctica no era aconsejada por Eximeno, sobre todo para los primeros ejercicios ya que así se obliga al discípulo a “[...] buscar con saltos convenientes la perfecta armonía”⁵².

El contrapunto de carreras es simplemente aprender a moverse con gracia por grados conjuntos, cuidando que al terminar cada grupo de éstas sea en especie consonante⁵³. Respecto al contrapunto de seis por ocho, denominado también de

⁵¹ “Todo principio sea sosegado y comience en especie perfecta, como es: unísono, quinta y octava. Y esta regla es arbitraria y no legal, por cuanto la perfección es atribuida al fin, y no al principio de cualquier cosa artificada: y así vemos que muchos comienzan su contrapunto en tercera mayor y sus octavas y es muy tolerable, mayormente aguardando alguna pausa”. (Véase CERONE, Pietro: *El Melopeo y Maestro. Tractado de Musica Theorica y Practica*. 2 vol. Nápoles, Imp. Giovanni Battista Gargajo y Lucrecia Nucci. 1613, pp. 571-572).

⁵² EXIMENO Y PUJADES, Antonio: *Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración*. Tomo I. Madrid, Imprenta Real, 1796, p. 204.

⁵³ MONTERO J.: *Tratado teórico-práctico...*, op. cit., pp. 15-16.

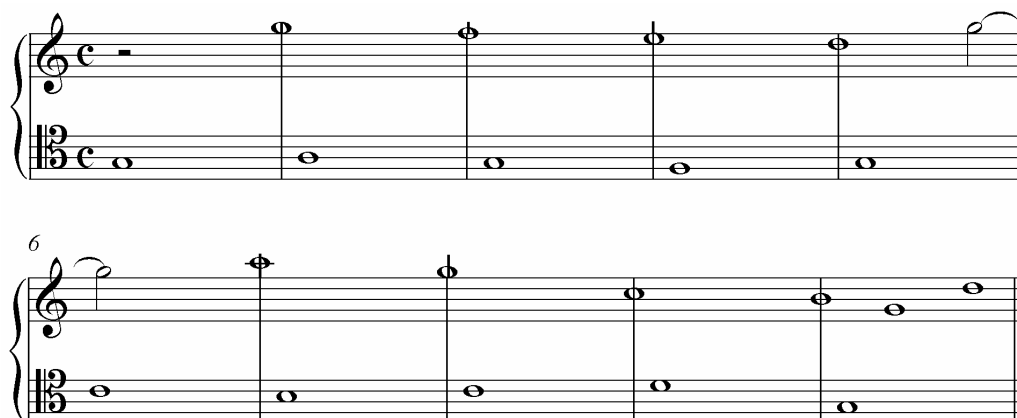
sesquiáltera menor, se trata de oponer seis figuras de corchea contra una del cantus firmus. En este tipo de ejercicio, Montero sólo advierte que se debe evitar saltar de una especie mala a una buena o viceversa, además de que se debe continuar con la norma de las consonancias en los tiempos de dar y alzar del compás⁵⁴. Veamos el siguiente ejemplo donde se pueden apreciar este tipo de movimientos, lográndose una unidad compacta de la línea con sus respectivos saltos compensados. Nótese lo relativo de las figuras de nota con relación a su duración:



Ej. 49. Montero, Joaquín: Ejemplo de sexquialtera [sic] menor o seis por ocho. (En Montero, J.: *Tratado teórico práctico...*, 1815, ej. 6, p. 6).

En el contrapunto de semibreves y mínimas sincopadas, Montero se refiere a la participación de semibreves y mínimas, con la escritura todavía típica de principios del siglo XIX, donde las redondas o blancas se escribían en la línea divisoria o barra de compás, ejemplificando de esta manera las ligaduras. En este contrapunto se podían hacer en los tiempos fuertes las ligaduras o retardos de séptima:

⁵⁴ *Ibid.*, p. 16.



Ej. 50. Montero, Joaquín: Ejemplo de semibreves y mínimas sincopadas. (En Montero, J.: *Tratado teórico práctico...*, 1815, Ej. 7, p. 6).

A continuación, Montero trabaja el contrapunto de semínimas contra semibreves, es decir, cuatro notas contra una. Las indicaciones que ofrece al estudiante para desarrollar ejercicios bajo este esquema, son relacionadas con la ubicación de las consonancias y disonancias en los tiempos de compás. Por ejemplo, para los tiempos más sensibles como son los fuertes, se debe continuar utilizando las consonancias así como en los casos en que no se module de grado, es decir que no vaya la línea melódica por grado conjunto porque cuando hay un salto no tienen cabida las disonancias. En esta modalidad de contrapunto, Montero aprovecha para aplicar el contrapunto transferible a la octava, de tal manera que en un ejercicio se debe intentar realizar este recurso. Lo interesante es que Montero no da instrucciones previas para la realización de este recurso y ya, sobre la marcha, sólo dice:

[...] para trabajar esta clase de contrapunto cambiado tendrá especial cuidado de no dar quintas con el bajo en las partes sensibles de compás, ni de salto, porque al trocar las voces resultarán cuartas ni tampoco se pueden dar octavas al dar del compás; porque al cambiar las voces resultará el darlas contra la regla que impone el que se hayan de dar por movimiento contrario divergente⁵⁵.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 18.

Para terminar la primera parte, según nuestra clasificación, se hace referencia al contrapunto suelto a dos partes, donde se utilizan, en la nomenclatura del autor, las semibreves, mínimas, semimínimas, puntillos de aumentación, y ligaduras de séptima y quinta falsa. De tal forma que nos enfrentamos a la conocida como quinta especie, pero, como hemos constatado, Montero no recurre a este tipo de clasificación, sino que simplemente lo denomina contrapunto suelto, donde ambas voces tienen un movimiento libre de la línea, es decir, el bajo ya no está sujeto a un *cantus firmus*, sino que se mueve como el contrapunto, creando interesantes líneas melódicas que se oponen tanto con el recurso de las consonancias como de las disonancias. Veamos el siguiente ejemplo que nos facilita Montero donde se puede observar un tritono en el compás 18, con preparación en el bajo y con una resolución de tal forma que se abre el intervalo por grados conjuntos y por movimientos contrarios; a diferencia de la quinta falsa o menor, también llamada semidiapente, la cual resuelve cerrándose por movimiento de ambas voces, bajando un tono la voz que liga, o sea el tiple, y subiendo el bajo un semitono, como se aprecia en los compases 15 y 16.

La ejecución musical de este ejercicio resulta gratamente aceptable para el oído, a pesar de que encontramos cromatismos que se alejan de lo que se podría esperar de este tipo de contrapunto severo, pero recordemos que la perspectiva de Montero es la de simplificar y fusionar elementos del contrapunto tradicional con uno más libre —el suelto— que obedezca al dinamismo que se vivía a principios del siglo XIX.

Ej. 51. Montero, Joaquín: Ejemplo de contrapunto suelto. (En Montero, J.: *Tratado teórico práctico...*, 1815, ej. 10, pp. 8-9).

En la segunda parte se aborda el tema del contrapunto a tres partes, primero con el de bajo de semibreves y posteriormente con el de tiple de semibreves para concluir con el suelto. Es importante aclarar que estos contrapuntos a tres voces ya no recorren el mismo camino como lo hicieron los de a dos voces, sino que, desde el primer ejercicio, directamente el cantus firmus es acompañado con dos contrapuntos sueltos.

Considerando que el número de partes son tres, se debe asignar, según Montero, la tercera del acorde a una de ellas y la quinta a la otra. La posibilidad de hacer ligaduras es muy rica ya que se pueden hacer tanto en el dar como en el alzar del compás. Veamos el siguiente ejemplo:

The musical score is written for three voices: Soprano (top staff), Alto (middle staff), and Bass (bottom staff). The time signature is 3/2. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 6, and the second system contains measures 7 through 11. The Soprano part features various ligatures, including a fourth in measures 1-5 and a fifth in measure 6. The Alto and Bass parts provide harmonic support with semibreves and other note values.

Ej. 52. Montero, Joaquín: Ejemplo de contrapunto a tres voces sobre bajo de semibreves. (En Montero, J.: *Tratado teórico práctico...*, 1815, Ej. 11, p. 10).

La explicación de Montero sobre las ligaduras que se producen en este ejemplo es una verdadera clase sobre la reglamentación que rige a este tipo de ornamentos:

Al alzar de los compases 1.º, 2.º, 3.º, 4.º y 5.º hallará el principiante una ligadura de cuarta preparada en ella misma, y a cuyo tiempo pasa a la sexta el tiple 1.º bajando después a la quinta que es cuando hace padecer a la otra voz. El dicho tiple 1.º hace tránsito de la quinta a la octava que sirve de preparación para ligar de séptima a el dar del 2.º compás, y

sucesivamente la comete a el dar de los compases 3.º, 4.º y 5.º preparándose en la sexta; para los compases 3.º y 4.º y en la octava par el 5.º: en el 6.º compás se prepara el tiple 2.º para ligar de séptima como lo hace a el dar del 7.º compás: sale de ésta, y se prepara dicho tiple para hacer la ligadura que llaman de quinta y sexta a el dar del 8.º compás. Al el dar del 9.º liga de cuarta el tiple 1.º, y a el alzar de dicho liga de séptima el tiple 2.º, cuya ligadura le prepara en ella misma. A más de estas tres ligaduras puede el principiante hacer uso de la novena, que debe acompañarle la otra voz en la tercera; previniéndole, que no debe hacer uso de ella sino al dar del compás siempre que el bajo sea de semibreves. Para que todo le sea explicado con la mayor claridad, entienda que sólo en tres movimientos puede hacer uso de ella, a saber: cuando el bajo hace cadencia de quinta bajando, cadencia de cuarta subiendo, y ascenso de tono o de semitono subiendo; sin que le sorprenda el oír a algunos, que en el contrapunto a tres voces se debe dar la octava por movimiento contrario disyuntivo, y que la novena se supone caída en la octava, porque se reputa por apoyatura; cuya razón la tengo por muy débil y nada concluyente, cuando advierto, que en cosa alguna se disminuye la armonía. En el compás 6.º del citado ejemplo verá demostrado lo que deajo referido, ligando de novena el tiple 1.º⁵⁶.

En el contrapunto a tres voces sobre tiple de semibreves, tiene la diferencia con el anterior en que el tiple está sujeto a modular con semibreves y el bajo tiene más libertad para hacer lo propio. Además, ahora existe la posibilidad de que el bajo realice la ligadura de segunda, circunstancia que es muy interesante porque para Montero sí existe diferencia entre una ligadura de segunda y una de novena, cosa que Eximeno no consideraba⁵⁷. Simplemente, para Montero “la ligadura de novena es la que prepara la voz aguda, resolviendo ésta en la octava, y la de segunda es la que prepara la voz grave resolviendo de grado en la tercera o sexta de la voz que la hizo padecer si ésta salta una cuarta”⁵⁸. Ahora bien, cuando se hace la ligadura de segunda debe ser acompañada ya sea por cuarta o quinta, incluso la cuarta puede ser tritono. En estas formas de contrapunto se pueden aplicar los llamados *pasos*, es decir, las

⁵⁶ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁷ Cf. EXIMENO, A.: *Del origen y reglas de la música...*, op. cit., Tomo II, lám. 11, ej. 29, compases 5.º, 6.º y 7.º.

⁵⁸ MONTERO J.: *Tratado teórico-práctico...*, op. cit., p. 24.

imitaciones⁵⁹. Por otro lado, sabemos que los teóricos anteriores a Montero ya habían prohibido el pasar de una sexta a una octava, a menos que fuera por movimiento contrario y grado conjunto, como es el caso de las reglas que da en 1778 Francisco de Santa María en su libro *Dialectos Músicos...*⁶⁰, sin embargo, para Montero esto no representaba ningún problema, es decir que él lo permitía de manera libre porque consideraba esta regla ya pasada de moda.

El contrapunto a cuatro voces, por ejemplo el que se realiza sobre bajo de semibreves, es el que Montero considera más completo porque se puede construir sobre el bajo: la tercera, la quinta y la octava; aunque se debe buscar la variedad o mejor combinación posible entre los enlaces que se producen entre un compás y otro. En el siguiente ejemplo, queda resumida la técnica que Montero considera importante en este tipo de ejercicios, donde también es posible la práctica de las cuatro diferentes tipos de ligaduras, sabiendo que en la ligadura de novena se debe poner la cuarta voz en quinta para que cuando resuelva la ligadura a la octava se quede integrada en la armonía. Ahora bien, también se puede hacer que la voz que debe estar en la octava al tiempo de presentarse la cuarta pueda también hallarse en la tercera, formándose así la ligadura llamada por los teóricos, burlada⁶¹:

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 25-26: “La palabra *paso* es muy frecuente en la Música, y consiste en la imitación de algunos puntos de una voz a otra. Se deriva del verbo *patior* que significa *padecer o sujeción*: y como las voces que entran cantando están sujetas a imitar a la primera, de aquí le viene el nombre de *paso*”.

⁶⁰ “De la mixtión de las especies consonantes, y disonantes, resulta la armonía: más de la cuarta, y de la sexta, no es permitido se pase al unísono, ni a la octava; y sólo se puede formar tránsito de la sexta a la dicha octava, bajando la voz baja, y subiendo la voz alta *gradatim*”. (Véase SANTA MARÍA, Francisco de: *Dialectos músicos, en que se manifiestan los principales elementos de la armonía desde los principios y reglas del canto llano, canto de órgano y contrapunto en todas sus especies y hasta la composición*. Por Joaquín Ibarra Impresor de Cámara de S. M. Madrid, 1778, pp. 160-164).

⁶¹ MONTERO J.: *Tratado teórico-práctico...*, op. cit., p. 29.

The image displays a musical score for four voices and basso continuo, organized into three systems. Each system consists of five staves: two treble clefs (Soprano and Alto) and three bass clefs (Tenor, Bass, and Basso Continuo). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs. The first system contains measures 1 through 5. The second system, starting with a measure number '6', contains measures 6 through 8. The third system, starting with a measure number '9', contains measures 9 through 11 and concludes with a double bar line. The basso continuo part is written in a simplified style, primarily using whole notes and rests.

Ej. 53. Montero, Joaquín: Ejemplo de contrapunto o concierto a cuatro voces sobre bajo de semibreves. (En Montero, J.: *Tratado teórico práctico...*, 1815, Ej. 17, p. 17).

Tiempo seguido, llegamos a los temas de la fuga y del canon, así como del contrapunto trocado y música cancrizada, los cuales no abordaremos por no pertenecer directamente a nuestro tema del contrapunto severo. De aquí se pasa a algunas reflexiones sobre dudas que normalmente surgen en la aplicación de la técnica del contrapunto, sobre todo en el aspecto del uso de las quintas y octavas. En este sentido, es importante resaltar que las excepciones que maneja Montero, pocos tratadistas las han considerado. Aclaremos, pues, que cuando se dice que no se deben practicar dos quintas consecutivas, para Montero, no se está refiriendo la regla a aquellas que siendo la primera una quinta propiamente, la otra es una docena; al igual que una octava con una quincena. En estos casos el alumno no debe preocuparse porque son intervalos de diferente género. Asimismo, el hecho de evitar los intervalos melódicos disminuidos y del de sexta mayor por la dificultad que presentan para entonarlos, Montero cree que en su tiempo ya no podía seguir vigente dicha norma porque había un gran apoyo de los instrumentos musicales, y además los cantantes podían afinar estos intervalos sin ningún problema. Veamos un pequeño fragmento de un ejercicio a cuatro partes, con sus explicaciones previas, donde podremos apreciar claramente la aplicación de la técnica contrapuntística según los criterios de Montero:

A el alzar del 1.º compás liga el tenor de séptima, y la resuelve en tercera, moviéndose el bajo. A el dar del 3.º compás hace el dicho tenor ligadura de cuarta preparada en la sexta, resolviéndola en la tercera, a cuyo tiempo se halla el tiple en quinta, que es quien la hace padecer, y el contralto en octava. A el dar del 4.º compás liga éste de séptima preparada en la octava, y resuelta en la sexta. A el dar del 5.º compás hay dos ligaduras de cuarta y novena, que las hacen el tenor y contralto, preparadas la una en quinta falsa, y la otra en tercera. La resolución de dicha cuarta viene a ser en otra quinta falsa, por la glosa que hace el bajo; pero suponiendo aquella disonante por la consonante que le sigue, viene a resolver en sexta, y la novena en cuarta para ligar de quinta falsa, a quien acompaña el tenor con la séptima diminuta, resolviendo esta en quinta, y aquella en tercera. A el dar del 6.º compás

liga el tenor de cuarta, y la burla el tiple con retroceso; es decir, bajando de grado a la octava al tiempo de su resolución [...]⁶².

The musical score is for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). It is in 13/8 time. The first system consists of four staves. The Soprano staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Alto staff begins with a half note F#4, followed by quarter notes G4, A4, and B4. The Tenor staff begins with a half note E4, followed by quarter notes F4, G4, and A4. The Bass staff begins with a half note D3, followed by quarter notes E3, F3, and G3. The second system continues the melodic lines with various accidentals and fingerings. The Bass line is particularly detailed with circled numbers indicating fingerings for each note.

Ej. 54. Montero, Joaquín: Ejemplo de contrapunto o concierto suelto a cuatro voces. (En Montero, J.: *Tratado teórico práctico...*, 1815, ej. 30, p. 47).

Finalmente, sobre el contrapunto a 5, 6, 7 y 8 partes, no hay mucho que se pueda anexar porque Montero no agrega nuevas reglas, sino que pone en práctica las mismas trabajadas a 3 y a 4 partes, aclarando únicamente que a 5 voces se duplica la quinta, a 6 la tercera y a 7 la octava⁶³. En el contrapunto a 8 voces, prácticamente se dividen las voces en dos coros.

⁶² *Ibid.*, p. 42.

⁶³ *Ibid.*, p. 46.

2.4 Virués Spínola, un musicógrafo inconforme

José Joaquín Virués Spínola (1770-1840)⁶⁴ más que músico, fue musicógrafo, militar y literato. Ocupó diversos puestos importantes como la dirección de la Academia de Toledo y la presidencia de la Real Academia de Ciencias de Madrid. Se destacó en el campo de la teoría musical por la publicación de sus obras *Cartilla Harmónica o El contrapunto explicado en seis lecciones* (1824), y *Geneuphonía o Generación de la bien-sonancia música* (1831). Mantenía muy buenas relaciones con la Corona, lo que le permitió difundir su obra ampliamente. Es de notar también la proyección que le dio a su último tratado la inclusión de un canon a cuatro voces compuesto por Rossini especialmente para su *Geneuphonía*, aprovechando la visita de éste a Madrid en 1831.



Il. 33. Litografía de Virués Spínola, publicada en su obra *Geneuphonía...*, p. 1.

⁶⁴ Con relación a la fecha exacta del deceso de Virués existe una controversia de unos días según lo manifiesta Baltasar Saldoni: “El Sr. Parada y Barreto dice que el autor de la *Geneufonía* [*Geneuphonía*] falleció el 15 de mayo, pero fue el 13, pues nosotros tenemos el documento que así lo dice, y que nos mandó un primo de Virués, con una nota de los títulos y condecoraciones que éste tenía”. (Véase SALDONI, BALTASAR: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid, Centro de Documentación Musical, 1986, vol. II, p. 410).

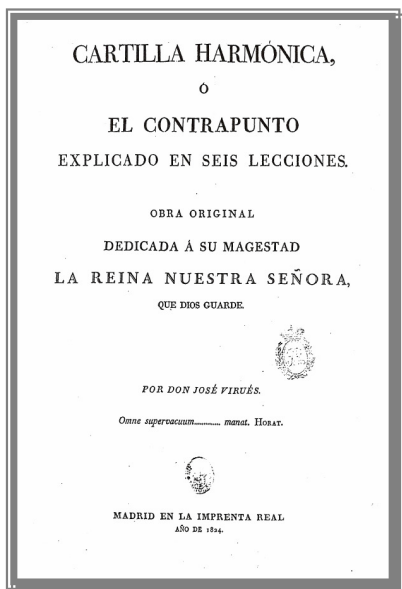
Vayamos primero al estudio de su primera obra, titulada *Cartilla Harmónica o el contrapunto explicado en seis lecciones*. En esta obra lo primordial para Virués, al intentar crear una teoría del contrapunto que sea completa y realmente efectiva, es establecer, a través de un análisis de todos los datos, el factor común que determine el origen de uno o alguno de éstos. Cosa que no habían logrado, según Virués, ninguno de los tratadistas, ya fuesen españoles o extranjeros. Es decir que tanto Nassarre, Cerone o Remacha, como Fux, Richter, Rameau o Tartini, entre otros, no habían podido alcanzar una teoría del contrapunto que fuera elemental, fácil y breve⁶⁵. Para Virués, las obras de estos importantes teóricos se concretaban a ser simplemente un compendio de normas que sólo podían ser aplicadas en casos concretos, los cuales se podían prevenir, pero no tenían una aplicación genérica y, en consecuencia, no se lograba “[...] lo más necesario de todo para la enseñanza, que era un *principio radical, único y simple*, de donde el discípulo pudiese deducir por sí solo todas las reglas y todos los casos”⁶⁶. Con base a lo anterior, Virués está convencido que el estudio del contrapunto a través de la historia ha sido mal trabajado y por tanto requiere de una transformación que permita ofrecer al estudiante sólo la suficiente y necesaria teoría que lo conduzca con éxito directamente a la práctica⁶⁷. De ahí el calificativo de “musicógrafo inconforme”.

Su propuesta pedagógica no está dirigida a los profesores consumados que ya han invertido mucho tiempo en aprender tanta regla, sino a los jóvenes principiantes que deseen acortar el arduo y largo camino de la composición. El único requisito que menciona Virués como necesario para iniciar el estudio de su método es simplemente el conocimiento del solfeo y, de ahí, todo se va enlazando de forma natural hasta llegar al final.

⁶⁵ VIRUÉS Y SPÍNOLA, José Joaquín: *Cartilla Harmónica o el Contrapunto explicado en seis lecciones*. Madrid, Imprenta Real, 1824, p. 2. (Ar. de la B.N.E., sig.: M/3062, formato de 24,8 cm de ancho por 37,8 cm de largo).

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*, p. 8.



Il. 34. Cubierta del libro *Cartilla Harmónica...*, 1824, de José Virués.

[B.N.E., sig. M/3065. Dimensiones: 24,8 cm de ancho por 37,8 cm de largo].

El método de enseñanza de Virués se fundamenta en un principio que consiste en “[...] la distribución de la escala diatónica en tres grupos de terceras, cuyos tres grupos por su mismo orden son los moldes y los conductores de todas las melodías y de las armonías, sin excepción de una sola [...]”⁶⁸. Aquí Virués se refiere nada menos que a las notas 1, 4 y 5, es decir, lo que llamaríamos actualmente grados tonales de una escala sobre los cuales se construyen los acordes tonales o principales del I, IV y V, que constituyen para Virués los llamados grupos: uno, dos y tres, respectivamente. Es decir, el grupo uno, en la escala de do, sería la triada Do-Mi-Sol, el grupo dos, la triada Fa-La-Do y, el grupo tres, la triada Sol-Si-Re.

En general, la recepción que tuvo la obra entre los críticos no le favoreció del todo a Virués, ya que fue considerada poco original por surgir de reglas que ya estaban dadas. Sin embargo, la lectura que le da Virués a estas críticas es incluso positiva porque deduce que su *Cartilla* “es original en todo lo que podía serlo; por la misma razón que las obras gramaticales del Brocénse, de Nebrija [...] o de la

⁶⁸ *Ibid.*

Academia Española son originales, no obstante que sus autores no hayan inventado todos los vocablos, sintaxis, prosodia etc., del latín ni del español”⁶⁹. Además, considera que aunque sus reglas sean las mismas que las que formularon sus predecesores, éstas son sintetizadas en unas cuantas páginas y un solo principio.

Pero veamos detenidamente cuáles son los postulados de Virués para analizar sus contenidos y su forma de presentarlos, lo cual nos permitirá valorar su capacidad de síntesis y, a la vez, determinar su originalidad en relación a la teoría de su pasado inmediato y, en su caso, hacer comparaciones con la actual.

Como el mismo título de la obra dice, este estudio está dividido en seis lecciones de las cuales las primeras tres se abocan a explicar brevemente las bases del sistema que, de forma concisa, nos dice que en la escala diatónica, mayor o menor, previamente codificada con números arábigos del 1 al 7, son los sonidos 1, 3 y 5 los que constituyen la base de todo movimiento armónico o contrapuntístico por ser éstos los de mejor sonoridad, llamados por esta razón consonantes, de tal suerte que, al colocarlos de manera simultánea, resulta la entidad llamada acorde o postura.

Es interesante aclarar que para Virués el concepto de armonía se refiere básicamente a un canto múltiple, es decir, a lo que identificaríamos como contrapunto, y el canto simple, es lo que conocemos como una sencilla melodía⁷⁰. Por lo tanto, el concepto o definición de contrapunto que Virués maneja es:

[...] el arte de componer el *canto múltiple*; sus únicos medios son la *consonancias* y las *disonancias*. No hay más *consonancias* que el grupo de notas 1-3-5. Las *disonancias* se forman con este mismo grupo aumentando con una o más de las otras notas de la escala, que son el 2, el 4, el 6 y el 7. [...]. Estas *disonancias naturales* se llaman también *menores* si las notas tienen *bemol*, y *mayores* si tienen *sostenido* [*sic*]⁷¹.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 9.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 10: “La distribución de la *escala diatónica* en tres grupos *tónicos* u consonantes, el molde y guía de todo canto, sea *simple* sea *múltiple*; es decir, de la *melodía* y de la *harmonía*”.

⁷¹ *Ibid.*

El cambio de posición o índice acústico de estas disonancias o consonancias no altera en nada sus características de origen “así por ejemplo, el grupo 1-3-5 en cualquier tono y en cualquier octava en que estén sus notas, será siempre la consonancia de aquel tono; y lo mismo sucederá respecto a las disonancias”⁷².

Con relación a las disonancias y su forma de utilizarlas, Virués plantea dos medios: la prolongación y la adición. La primera consiste en mantener una nota que, siendo consonante, se convierte en el siguiente tiempo en una disonancia, esto es, lo que nosotros entenderíamos actualmente como una síncope que forma un retardo. Ahora bien, la adición es simplemente una o más notas de las disonantes añadidas a las consonantes que fueron presentadas en el tiempo anterior, formando un intervalo de segunda con alguna de las consonantes⁷³. Pensemos, por ejemplo, en una triada mayor como: Do-Mi-Sol-, de tal manera que en el siguiente tiempo se presenta esta misma triada, pero, con un Si bemol como nota añadida disonante. Vemos entonces que esta nueva nota disonante, que es la 7 de la escala, produce un intervalo de segunda con la nota 1 de la escala, es decir, el Do. Menciona también la apoyatura, pero no la define, sin embargo, se entiende que estaría dentro de las disonancias, las cuales entran con las consonantes y “se consideran como meras notas de paso u conductoras de la canturía”⁷⁴.

Otro concepto interesante de Virués es la modulación. En él, se refiere a los procedimientos que conducen a un cambio de tono producto de la introducción de una alteración, ya sea sostenido o bemol, que obliga a identificar otro sonido como nueva tónica. En el sentido básico de la teoría de la modulación, no hay ninguna diferencia ni novedad respecto a lo que en la actualidad utilizamos, sin embargo, la forma en que Virués expone sus ideas sobre este tema así como los anteriores, sí representa un cambio con relación a los anteriores tratados que versan sobre el contrapunto. Este cambio radica en el lenguaje que utiliza Virués que, aunque dice que no está lleno de

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*, p. 11.

tecnicismos musicales como sus predecesores, sino que utiliza el español común y corriente que resulta familiar a cualquier persona, creemos que sí hay una innovación en su propuesta aunque los conceptos tampoco fueran del todo originales, por el influjo de Rameau que se deja ver en ellos, reconociendo el mismo Virués haberse inspirado en la armonía de este teórico francés.

En la lección IV se exponen los movimientos que podrán ser utilizados en el contrapunto y que Virués reconoce como movimientos sinfónicos, esto es, los diferentes tipos de desplazamientos que se producen entre las voces, los cuales denomina como: recto, oblicuo y contrario, cuya interpretación no requiere de mayor explicación ya que es la misma que utilizamos en la actualidad⁷⁵. Respecto a las notas extrañas o disonantes, Virués las trata como elementos con función conductora dentro de una línea melódica, pudiendo estar en tiempo fuerte de compás, como serían las prolongaciones o retardos que resuelven por grado conjunto descendente, o las notas de paso que son las disonancias producidas en el transcurso del compás conectadas por grado conjunto entre dos consonancias y tratadas entre sí a partir de los movimientos sinfónicos que ya mencionamos.

La lección V trata de los diferentes tipos de cadencias que se utilizan para establecer el tono o simplemente para modular. Entre éstas, el autor distingue la *interrumpida*, que en la actualidad definiríamos como una modulación por giro melódico cromático a través del nuevo séptimo, la cual consiste, en el caso de Virués, en utilizar el tercer grupo –acorde de dominante- de una determinada escala y enlazarlo con otro acorde de tercer grupo que será la dominante de la nueva tonalidad a la que se modulará concluyendo precisamente el giro con el primer grado o primer grupo de dicha tonalidad. Ahora bien, cuando se pasa de un tercer grupo a un primero de otra escala, Virués lo denomina *cadencia rota*, y cuando se pasa de un primer

⁷⁵ *Ibid.*

grupo a un segundo, es decir, en nuestro lenguaje de un acorde de I a un IV, Virués llama a esto *cadencia plagal*, clasificación que continúa hasta nuestros días⁷⁶.

En la última lección de esta *Cartilla Harmónica*, se especifican algunas generalidades con relación a la construcción de las diferentes escalas que resultan al construir nuevas a partir de cada uno de los grados de la escala base de Do, ya sea sobre un grado natural o alterado, sin apartarse de la misma estructura que mantiene con respecto a la relación de tonos y semitonos. Dichas generalidades no son otra cosa que la descripción de esta posibilidad, tal y como lo hemos dicho.

Asimismo, se incluye en esta lección el concepto de *nota pedal* con las siguientes características de uso:

El *pedal* se puede fijar en cualquiera de las melodías, alta, media o baja. Los acompañamientos no deben *resolver* ninguna *disonancia* sobre la *nota pedal*: cuando se ofrece este caso la *resolución* se hace sobre la nota consonante más próxima a ella⁷⁷.

La práctica de las quintas u octavas paralelas es un tema que no podría faltar en cualquier tratado de contrapunto, por lo que el de Virués no es la excepción. A este respecto hay indicaciones precisas sobre su prohibición, sin embargo, notamos algunas consideraciones que relajan la regla según la posición en la que se produzcan estos paralelismos. Veamos cómo lo plantea Virués:

En todas circunstancias prohíben los maestros que las melodías alta y baja procedan por dos quintas seguidas o dos octavas, y lo toleran en las melodías medias o interiores⁷⁸.

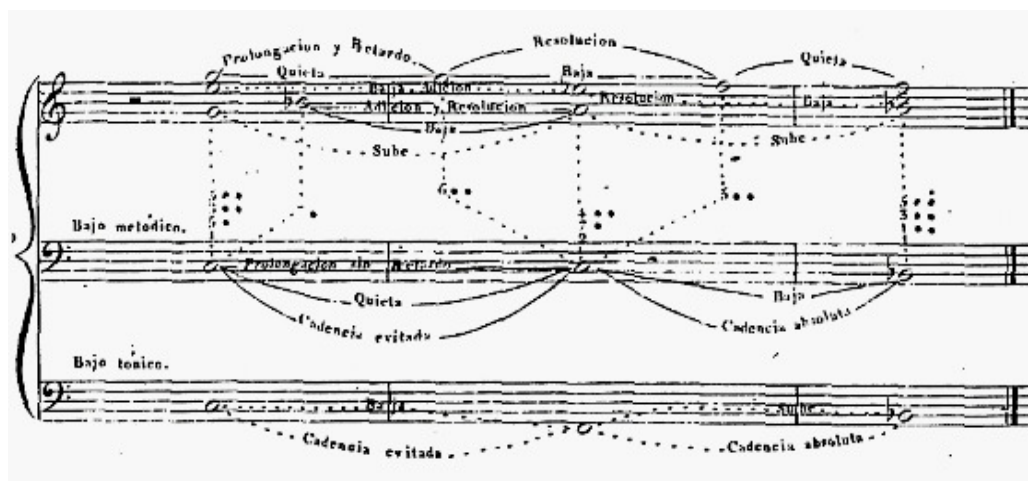
Respecto al cifrado, Virués propone la utilización de números arábigos para señalar de abajo hacia arriba la relación interválica de consonancias y disonancias producida por los sonidos simultáneos de las voces con relación a la tónica (bajo-

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 11-12.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁷⁸ *Ibid.*

tónico) o fundamental del acorde en cuestión⁷⁹, indicando con un punto a la izquierda del número las octavas bajas y con uno o más a la derecha las altas. Veamos el siguiente ejemplo:



Ej. 55. Virués Spínola, J.: Ejemplo de cifrado. (En Virués Spínola, J.: *Cartilla Harmónica...*, 1824, lámina D, ej. 25).

En este ejemplo, donde hay una breve modulación a Mi bemol mayor, se observa que se añaden las diversas indicaciones que señala el autor, tales como el bajo-tónico, los números que indican los intervalos que se están produciendo así como los movimientos de las notas y su función dentro de un contexto tonal determinado por diversas cadencias como son la evitada donde termina con un acorde de primer grado o, en el lenguaje de Virués, de primer grupo, agregándole a éste una séptima menor que es lo que produce la inestabilidad dando la sensación de que la cadencia precisamente fue evitada y, finalmente, la absoluta o final que es cuando la modulación cae al dar del compás desde el tercer grupo al primero, es decir, de la dominante a la tónica. Podemos concluir que el autor considera que los cinco

⁷⁹ A diferencia de la teoría actual, Virués llama *tónica* a la fundamental de cualquier acorde, criterio que no compartimos porque sólo un acorde tiene como fundamental la tónica y éste es el primer grado.

elementos en los que se edifica el contrapunto son: consonancias, disonancias, retardos, resoluciones y octavas.

Esta *Cartilla* la termina Virués con una serie de notas que complementan su propuesta, en las que destaca su idea de que los griegos “no conocieron por armonía otra cosa que el canto simple o melódico, sujeto a ritmo u cantidad, y modulando dentro de los límites del heptacordo [*sic*] o escala de siete sonos”⁸⁰, a diferencia de Eximeno que consideraba que los griegos sí conocían el contrapunto (véase *supra* p. 261).

Virués Spínola sostenía que sólo otro autor, aparte de él, había sido capaz de reducir a un solo principio los rudimentos del contrapunto. Se refería a Charles-Simon Catel (1773-1830), discípulo de François-Joseph Gossec (1734-1829). Era profesor de armonía, materia que impartía basándose en un texto de su autoría empleado en el Conservatorio de París desde 1795⁸¹. Su trabajo contribuyó de manera importante a la educación musical de Francia⁸². El principio de Catel es “que toda disonancia es un retardo de la consonancia, que se resuelve en esta misma. Observación simple y exacta, de la cual deduce los dos géneros solos en que divide la armonía, llamándolos *simple* y *compuesto*; y que no son otra cosa que *consonancia* y *disonancia*”⁸³.

Una de las disonancias que causa polémica en el contrapunto es nada menos que la apoyatura. Sobre ésta y el concepto de las disonancias, Virués agrega el siguiente comentario:

Muchas veces las apoyaturas no se escriben como tales apoyaturas, sino como primera nota integral de aquel *tiempo* del compás; y también en muchas ocasiones la primera nota del tiempo está sustituida por un silencio u aspiración. Conviene recordar aquí lo que acerca de esto no debe ignorar ningún músico: Primero, que la apoyatura es un mero retardo de la nota

⁸⁰ VIRUÉS Y SPÍNOLA, J.: *Cartilla Harmónica...*, *op. cit.*, p. 16.

⁸¹ RANDEL, Michel: *Diccionario Harvard de música*. México, Diana, 2.^a reimp. 1989, pp. 98 y 204.

⁸² VIRUÉS Y SPÍNOLA, J.: *Cartilla Harmónica...*, *op. cit.*, p. 17.

⁸³ *Ibid.*

siguiente: Segundo, que todo retardo es disonante; Tercero, que la nota consonante lo es siempre la retardada, esto es, la que sigue al retardo; Cuarto, que la aspiración es una parte muda de la duración del tiempo, y que el sonido que este silencio omite es de necesidad consonante, esto es, 1-3 ó 5 de la escala del aquel tiempo; Quinto, que las notas que no marchan de *grado* sino de *salto*, se llaman con impiedad de *paso*; pues que todas, y en todo caso, son de necesidad consonante, esto es, 1-3 ó 5 de la escala de aquel tiempo⁸⁴.

Estas reglas que marca Virués respecto a las consonancias y disonancias son muy ilustrativas porque de forma concreta revelan el manejo de éstas como esencia del contrapunto. Sin embargo, más que reglas, el autor se inclina a dar mayor peso a satisfacer el oído, de tal manera que las reglas “no están hechas para otra cosa que para ahorrar experimentos y enseñar los medios ya probados [...]”⁸⁵.

Al finalizar el estudio del contrapunto el autor sugiere acercase al estudio de la fuga, aunque insinúa que sea de manera informal y esporádica porque considera que esta forma de composición resulta cansada para los oyentes que es a quienes debe agradar⁸⁶.

2.5 La *Geneuphonía* de Virués

Después de la importante difusión que tuvo la *Cartilla Harmónica*, tanto en España como en el extranjero, Virués escribe *La Geneuphonía ó generación de la bien-sonancia música* (1831) catalogada como su más importante obra teórica por la trascendencia que tuvo en la educación musical española en ese segundo cuarto del siglo XIX. Nada menos que importantes pedagogos y compositores de la época, como Ramón Carnicer (1789-1855) y Francisco Andreví (1786-1853) apoyaron el método aceptándolo como texto oficial en sus centros de trabajo, el Conservatorio Real de Música de Madrid y el Colegio de la Real Capilla, respectivamente.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 24.



II. 35. Cubierta del libro *La Geneuphonía o generación de la bien-sonancia música...*, 1831, de José Virués.

[B.N.E., sig.: M/1679, micro.:1243.Dimensiones: 26 cm de ancho por 37 cm de largo].

Antes de que se estableciera el método como texto oficial, el mismo Virués propuso que se realizara una práctica con cuatro alumnos sin conocimientos de armonía que sirviera como prueba de la eficacia de su método. Este experimento se llevó a cabo en presencia de la Junta Facultativa del Conservatorio y de tres contrapuntistas como testigos. Dichos alumnos recibieron por Virués un breve curso que consistió en 7 lecciones de dos horas cada una. Al término del curso, el resultado de las evaluaciones por parte de los peritos fue de un rotundo éxito, situación que enorgullece mucho a Virués y le da confianza para declarar que “la Geneuphonía va a atacar de frente y echar por tierra, si puede, todos los sistemas del origen y explicación de la Harmonía, que hasta ahora desde los griegos han servido para la enseñanza del arte”⁸⁷.

En un principio, los elogios que el propio Virués expresaba acerca de su obra llegaron a impresionar a muchos, pero también hubo quienes la analizaron desde otra perspectiva más objetiva encontrándole algunos puntos deficientes, tal es el caso del

⁸⁷ VIRUÉS Y SPÍNOLA, José Joaquín: *La Geneuphonía o generación de la bien sonancia-música*. Madrid, Imprenta Real, 1831, pp. V-VI. (Archivo de la B.N.E., sig.: M/1679, micro.: 1243, formato de 26 cm de ancho, por 37 cm de largo).

teórico Blas Hernández que en su *Manual armónico...* (1837) le dedica los siguientes comentarios:

La Geneuphonía [...] que si bien tiene originalidad y mérito para enseñar la armonía natural con mucha brevedad, (para lo que está adoptado en el Conservatorio de música de Madrid), le falta mucho que decir para la artificial, canto ligado, y demás clases de composición. Efectivamente la experiencia nos ha enseñado las ventajas que ofrece el sistema geneufónico para aprender pronto la armonía natural, y saberla escribir con facilidad a cuatro voces: cuyo método también es preciso decir no tiene utilidad conocida para otra cosa. Desde que salió a la luz la referida Geneuphonía, manifestaron cierta aversión a sus doctrinas y filosofía armónica casi todos los buenos organistas compositores y maestros, fundamentándose en que enseña la composición de un modo muy particular, pues que quiere que aprendan las Fugas con instrumental, cuando aún no las saben hacer sencillas a tres voces sobre un bajo, no con dos voces solas sin más condiciones que seguirse una voz a otra, ni aún meramente saber imitar en regla un corto intento; en fin que quiere que aprendan los jóvenes dificultades, sin estar orientados de las pequeñeces más tenues. Comparan su escuela o método (que tan lujoso y pintoresco está vestido por fuera como desnudo de reglas verdaderas se halla por dentro) con un señorito lechuguino y romántico de todo tono, que llevando en lo exterior mucho perfume y adornos, en lo interior, ¡misericordia señor!... ¡Dios y él solo saben si la camisa (caso de haberla) es de batista u Holanda! [...] ⁸⁸.

Estos comentarios nos hacen dudar si la *Geneuphonía* realmente tenía un valor digno en el campo de la teoría musical, o si mucho de su prestigio se debía a circunstancias políticas que le favorecían debido a las buenas relaciones diplomáticas que mantenía Virués con la monarquía. De cualquier manera, independientemente de las opiniones de los músicos de la época, a favor o en contra de la *Geneuphonía*, nosotros iremos ofreciendo algunos juicios de valor que nos permitan discernir los

⁸⁸ HERNÁNDEZ, Blas: *Manual armónico o método teórico elemental de la composición de música: que se enseña a más de los primeros rudimentos del divino arte para los Filarmonicos, la armonía natural y artificial tan útil a todos los organistas; abrazando a más sus infinitas y universales reglas, la composición de Música suelta y ligada hasta ocho voces la de canto florido según el nuevo estilo la imitativa, la concertada con instrumentos, con todo lo de más que es indispensable para formar un maestro de Capilla etc., etc.* Logroño, Imprenta de Felix Delgado, 1837, pp. 109-110.

aspectos positivos o negativos de esta obra de tal manera que, al finalizar el estudio, tengamos un criterio claro sobre ella, fundamentado en un análisis crítico de cada una de las secciones relacionadas con el contrapunto.

Antes de entrar directamente en el contenido de la obra, queremos hacer alusión a otra circunstancia que nos indica la difusión y trascendencia que tuvo ésta, no sólo por sus traducciones a varios idiomas, sino por la influencia en el terreno de la pedagogía de la composición, de tal suerte que se le propuso a Ramón Carnicer, según nos cuenta Baltasar Saldoni, que escribiese un método de composición basado en las teorías de Virués, sin embargo este proyecto no lo pudo aceptar Carnicer debido a sus fuertes compromisos profesionales⁸⁹.



II. 36. “El Artista”. Retrato de Ramón Carnicer. Madrid 1836. Monograma de Federico Madrazo.
(Ar. de la B.N.E., sig.: IH/1722).

La historia de esta propuesta la podemos enlazar primeramente con una carta de Virués a Saldoni, donde le pide se haga cargo de realizar una prueba para comprobar los buenos resultados de su *Geneuphonía*:

⁸⁹ Véase SALDONI, Baltasar: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid, Centro de Documentación Musical, 1986, vol. II, p. 409.

Mi estimado señor maestro: Debidamente agradecido al celo y acierto con que V. tiene examinada y entendida mi teoría armónica, y muy satisfecho de la exactitud con que la explica y enseña V., según acaba de hacérmelo presenciar en mi gabinete con cinco solfistas que ninguna noción tenían del arte y han compuesto correctísimamente a *cuatro voces reales y su bajo comprobante* desde la primera sesión sobre la pizarra, no puedo dejar de manifestarlo a V. por escrito, con el fin de que pueda así acreditarlo en la ilustrada capital de Cataluña, a donde, en uso de real licencia, pasa V. a residir algunos meses, y en donde me ha manifestado V. que piensa dar en pública escuela una demostración o brevísimo curso de la *Geneuphonía*, con invitación a todos los maestros y demás peritos que gusten presenciarlo, para desengaño de los incrédulos.

Me es tan agradable esta determinación de V., que a causa de ella suspendo por ahora la publicación en que iba yo a hacer una última invitación a todos los maestros españoles que no enseñan *Geneuphonía*, a que me dirijan sus críticas para publicarlas; en la inteligencia de que si así no lo hacen, imprimiré yo, sin más miramientos, la demostración de su crasa ignorancia de los verdaderos principios de un arte y una ciencia que profesan por mera práctica y ejercicio del oído, pero que no la fundan en el incontrastable, sorprendente, sencillísimo, brevísimo, universal, inequívocable [*sic*] y único sistema musical de la naturaleza, que es el geneufónico.

Digo que suspendo dicha publicación hasta después de verificada la loable prueba que V. va a hacer en Barcelona, que es la ciudad de España más digna de ser testigo y juez del caso, por su numeroso y sabio concurso de profesores y aficionados, procedentes muchos de los primeros de las admirables escuelas músicas de su provincia. Según sea el resultado de su empeño de V., será después mi modo de proceder en la referida publicación.

Entre tanto no puedo menos de reiterar a V. mi ruego de que para la primera demostración o breve curso práctico de mi método no admita V. a niños, ni aún adultos, que no sean buenos solfistas y tengan cultivado el ejercicio de la reflexión, pues como la armonía, el contrapunto y la composición (que es decir la *Geneuphonía*) estriban en un solo y universal principio y fórmula, si el discípulo no tiene el entendimiento cultivado y capaz de comprenderlo desde el primer momento, es inútil todo trabajo, pues no se gana tiempo, que es la principal ventaja del método geneufónico, porque desde el primer día se empieza a componer correctamente y aprovechar el tiempo y el gusto y el genio de la originalidad o invención, en que consiste el mérito de la música de todas clases.

Deseo a V. feliz viaje, y quedo seguro del bueno éxito de su proyecto, repitiéndome con esta ocasión su muy afectísimo servidor Q. B. S. M.- *José Virués*. Madrid 29 de mayo de 1835.

P. D. Si a V. pareciese oportuno publicar esta carta al anunciar la prueba que va V. a hacer, me será muy agradable para cargar yo solo con la responsabilidad a toda crítica que pudiera hacerse de mi teoría después de bien demostrada por V. - *José Virués*⁹⁰.

Sobre la mencionada prueba en Barcelona, Saldoni hace alusión en el siguiente texto a una serie de imprevistos que evitaron su realización y, además, nos menciona interesantes comentarios sobre la crítica que recibió la obra tanto de músicos como de la prensa:

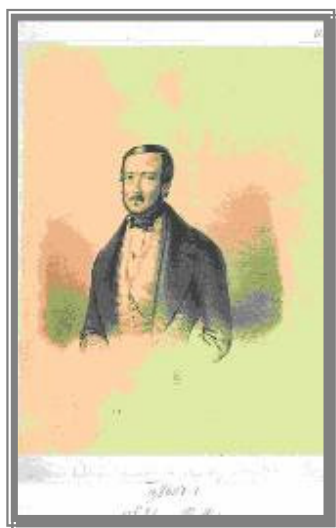
Esta prueba de que habla en su escrito el ilustre Sr. Virués no pudo tener efecto, porque entre los varios percances que nos ocurrieron en el viaje, y que nos privaron de llevarla a cabo, fue uno de ellos que en Cataluña, al ir a Barcelona, entre Cervera e Igualada, en un sitio sumamente escabroso y montañoso, llamado *Hostal de Santa María* o del *Violín*, nos salió la facción el viernes 5 de junio de 1835, a las cuatro de la tarde (De cuyo suceso hablaron los periódicos de Madrid, pero en particular *El Eco del Comercio* del día 13 del citado mes), despojándonos de cuanto llevábamos los pasajeros que íbamos en la diligencia, dejándonos tan sólo con lo *puesto encima*, habiendo querido además fusilar al que traza estos renglones porque llevaba, como asimismo algunos otros viajeros, pasaporte fechado en Madrid, y suponernos espías del gobierno; pero gracias que les hablamos el dialecto catalán con las interjecciones que ellos usaban, dándoles una noticia lisonjera para ellos, y que ignoraban por completo, cual era la derrota que acababa de sufrir en las Provincias la división del general Oráa, que nosotros supimos al pasar por Zaragoza por nuestro muy querido amigo el Sr. D. Pedro Ligués [...] que se hallaba de jefe político en dicha capital, pudimos por esta rara circunstancia salvar la vida, pero absolutamente nada de nuestro equipaje, ni el dinero, ni aún la gorra que llevábamos en la cabeza, que después de hacernos levantar del suelo y subir a la diligencia, nos dijo uno de ellos, estando ya dentro sentados, y por haber asomado la cabeza por la ventana: ¡Eh, tú, ladrón, dame la gorra que llevas puesta...! Acompañada esta lisonjera frase con las interjecciones acostumbradas, y con la punta de la bayoneta en el pecho... Estando ya en Barcelona tuvimos una desgracia de familia, y en seguida sobrevinieron las ocurrencias políticas tan conocidas en nuestra historia contemporánea, por lo que nos vimos precisados a volver a Madrid a desempeñar nuestra cátedra en el Conservatorio, yendo por mar a Valencia, en donde sufrimos también

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 405-410.

varios otros contratiempos, siendo uno de los peores un horroroso temporal el miércoles 15 de julio, frente a Murviedro, del cual salvamos milagrosamente después de estar tres días a media ración, por faltarnos ya los comestibles, puesto que de Barcelona a Valencia suele ser, por lo general, un viaje de dos a cuatro días a lo sumo, en buque de vela, como íbamos, pero empleamos *nueve*. He aquí lo que se llama hacer un viaje *redondo y divertido*; y todo ¿porqué y para qué? *Por el arte y para el arte músico*, sin recompensa de ningún género, y expuestos a perder la vida después de los inmensos gastos efectuados sin resultado alguno... Pues sépase que episodios como el que acabamos de referir contamos algunos en nuestra larga vida artística, y que por cierto ya tiene noticia de ellos uno de nuestro amigos, escritos de gran fama. Después de esta digresión que nos hemos visto obligados a hacer, para justificar la causa que nos impidió llevar a efecto nuestro plan y propósito, según era nuestra intención y deseo, y también por habérselo así prometido al autor de la *Geneufonía*, de dar a conocer su obra públicamente en nuestra ciudad natal, volvamos a ocuparnos de la expresada obra, diciendo que nuestro queridísimo amigo Carnicer también la comprendió y la adoptó para la enseñanza de los alumnos del Conservatorio, y lo propio hizo el acreditado Andreví (16 noviembre). El insigne Rossini, cuando el día 22 de Febrero de 1831 estuvo en el citado establecimiento, vio prácticamente, en una sesión pública celebrada al efecto, los asombrosos resultados que daba el nuevo sistema de Virués, a quien felicitó con gran expansión y entusiasmo el inmortal autor del *Barbero de Sevilla*: así es que nosotros propusimos al referido Carnicer escribir entre los dos un *Método de armonía y de composición, basado sobre la teoría de la Geneufonía*; pero no quiso acceder a ello por las muchas ocupaciones que de continuo se hallaba rodeado, a causa de ser, además de maestro del conservatorio, director de la compañía de ópera italiana que actuaba en los teatros de Madrid, con la obligación también de tener que componer una ópera nueva y las piezas que fueron precisas; y como nosotros desempeñábamos iguales destinos, sin más diferencia que ser en el teatro maestro de coros y suplente suyo, pero que asimismo escribíamos algunos coros, romanzas, etc., tuvimos con gran disgusto que desistir de nuestro pensamiento, tanto más, cuanto que ya se había publicado la *Geneufonía* en cinco o seis idiomas.

Vamos a terminar exponiendo nuestra pobre opinión sobre esta obra, manifestando lo mucho que nos sorprendió que un maestro muy apreciable e inteligente, amigo querido nuestro, escribiera contra la *Geneufonía* por tratarse de una obra que si bien no está, como todo lo humano, exenta de algunos lunares, fue, sin embargo, respetada y aplaudida más o menos por todos los primeros hombres científicos del arte en el mundo musical, y escrita por un español, persona llena de ciencia y de saber en los varios ramos de las artes, como lo

atestiguan los muchos títulos y condecoraciones de que se hallaba adornado, [...] y que en el prólogo de dicha *Geneufonía* da las razones por qué publicó la obra, que fue después de haber visto prácticamente sus extraordinarios resultados; por otra parte, nuestra sorpresa subió de punto al ver que la crítica procedía de una persona acreditada, y que ocupaba una posición brillante en el arte música, gozando asimismo de una merecida reputación pues sabido es aquello de *respeta y serás considerado*. En las *Cartas españolas*, semanario que publicaba en Madrid, en 1831, D. José María Carnerero, uno de los escritores de más fama en aquel entonces, en su tomo I, pág. 143; en la *Gaceta Oficial* de Madrid del sábado 7 de mayo de 1931, núm. 57, pág. 239; en el *Diccionario técnico histórico y biográfico de la música*, por D. José Parada y Barreto, pág. 383 y siguientes, Madrid, 1868, se insertan interesantes y curiosas noticias sobre la obra del general Virués, que le honran, como no podía menos de suceder, en gran manera⁹¹.



II. 37. Retrato de Baltasar Saldoni y Remedo.

Por José Vallejo y Galeazo, pintor, litógrafo y dibujante.
(Ar. de la B.N.E., sig.: IH/8407/1).

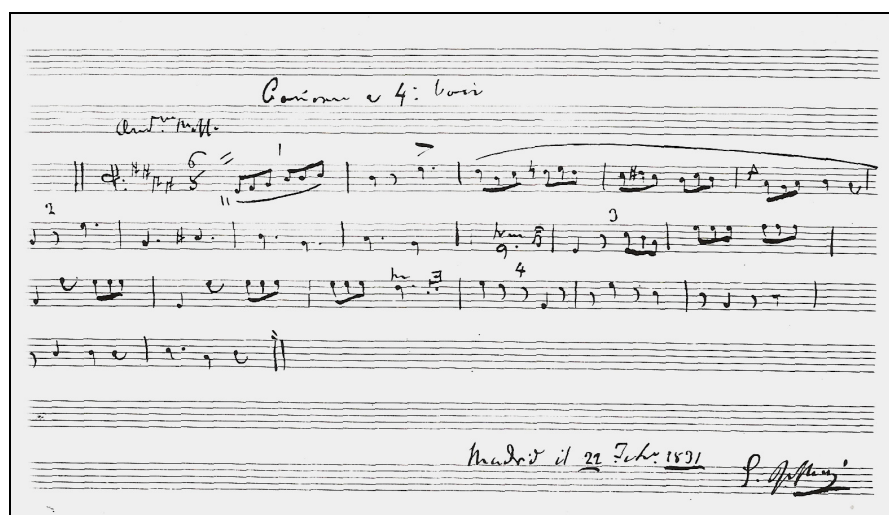
Entremos, pues, de lleno en los contenidos de la obra. En primer lugar, se distingue una estructura ternaria, compuesta por tres tratados, subdivididos a su vez en capítulos. El tratado primero está destinado exclusivamente a la enseñanza práctica, dirigido a los alumnos o maestros que deseen aprender o enseñar, a través

⁹¹ *Ibid.*

de éste nuevo método, la armonía, el contrapunto y la composición. En esta parte aconseja al alumno que se estudie de preferencia con otros compañeros en grupos pequeños de 4 personas. En el tratado segundo se hace una exposición y análisis de la hipótesis geneuphónica por lo que va dirigido tanto a teóricos como maestros. El tratado tercero contiene la aplicación práctica del nuevo método a todo el tratado de armonía de Catel.

El tipo de ejemplos que utiliza Virués es de dos especies: la primera corresponde a “aquellas operaciones o hechos con que se expone la nueva teoría antes de aplicarla a las antiguas y la otra de todas las operaciones o composiciones musicales que constituyen todas las reglas y doctrinas útiles en la práctica del arte, vigentes en todas las escuelas y conservatorios”⁹².

Es interesante resaltar que este segundo tipo de ejemplos está integrado sólo por compositores importantes como Catel, Reicha, Haydn, Mozart, Pergolesi, etc. Aunque no debemos olvidar también el canon a 4 voces que compuso el Mtro. Rossini, incluido en el tratado y trabajado también bajo el sistema de Virués.



II. 38. Litografía en facsímil del manuscrito del canon a 4 voces compuesto por Rossini para la *Geneuphonía* de Virués. Firmado por Rossini el 22 de febrero de 1831.

⁹² VIRUÉS Y SPÍNOLA, J.: *La Geneuphonía...*, op. cit., p. VII.

En el tratado primero de la *Geneuphonía*, Virués expone los rudimentos prácticos sobre los cuales fundamenta su método, siendo los ya expuestos en su *Cartilla Harmónica*, esto es, la asignación de números arábigos de forma progresiva, del 1 al 7, a cada uno de los sonidos de la escala diatónica. Ahora bien, como cada sonido puede ser natural, bemol o sostenido, resultan 21 sonidos diferentes y, por tanto, 21 escalas mayores y 21 escalas menores, formando en su conjunto lo que llama Virués el *politonogamismo*. Como ya lo mencionamos a propósito de la *Cartilla Harmónica*: para determinar las combinaciones posibles de sonidos simultáneos que resultan agradables al oído y, además, son aceptables, Virués divide los 7 sonidos en tres grupos: el primero llamado *cadencia* y formado por los sonidos 1, 3 y 5 (Do-Mi-Sol), el segundo llamado *trascadencia* y formado por los sonidos 4, 6 y 1 (Fa-La-Do) y el tercer grupo llamado *precadencia*, formado por los sonidos 5, 7 y 2 (Sol-Si-Re), con la posibilidad de incluir el sonido 4, que sería, en el caso de la escala de Do, el Fa. Todo esto en su conjunto conforma el *Tipómetro*.

A partir de estos datos, Virués deduce cuáles son las posibilidades que tiene cada sonido de una línea melódica para ser armonizado. Es decir, si se quiere armonizar la nota Sol, podrá ser con cualquier grupo que la contenga y, como en este caso son los grupos uno y tres, se pueden utilizar de manera indistinta. Sin embargo, es importante considerar la ubicación de la nota para una mejor decisión, por ejemplo, si se encuentra al principio o al final del discurso musical convendría que se utilizara la *cadencia*, o sea el primer, grupo y en caso de encontrarse en el transcurso del ejercicio podría aplicarse la *precadencia* o tercer grupo.

Con relación al contrapunto, Virués lo define como “[...] el arte de dirigir el distinto y simultáneo canto de muchas voces hacia la *cadencia* o la *precadencia harmónica* trasladadas a diversas elevaciones o tonos”⁹³. Si nos detenemos un poco en esta definición, se puede observar claramente que hay los suficientes elementos como para interpretar que el autor tenía una plena conciencia de la importancia de

⁹³ *Ibid.*, p. 6.

estos grados como pilares del discurso musical. Es curioso cómo Virués ya estaba hablando, guardando las diferencias, de lo que casi un siglo después Heinrich Schenker (1868-1935) definiría en sus diversos trabajos como puntos estructurales, siendo éstos la tónica y la dominante con características muy dinámicas según su función tonal⁹⁴.

Es evidente que para Virués la esencia de donde surge la música contrapuntística son los grupos primero y tercero, es decir, la *cadencia* y *precadencia*, por lo que no hay necesidad de agregar otros elementos a la definición:

Esta definición, nueva como toda mi teoría, revela ya al lector una singular verdad, y es que en la naturaleza no hay más que dos acordes [*sic*], o posturas, que son precadencia y cadencia; y que por consiguiente se halla libre de la horrenda interminable molestia de estudiar las absurdas doctrinas de los intervalos justos, diminutos, y superfluos, de los acordes rectos, inversos, supuestos y compuestos, en una palabra, de cuanto hasta ahora se ha escrito y enseñado tan vaga como insuficiente y lentamente sobre esta magia blanca, llamada arte del Contrapunto y sus innumerables reglas⁹⁵.

Asimismo, al tener control de estos elementos y su aplicación en el cuarteto vocal, o canturias, como dice Virués, será posible transferir estos conocimientos a toda la orquesta ya que de igual forma ésta se basa en el manejo de estos dos grupos del tipómetro:

[...] por numerosa que sea una orquesta instrumental con su compañía de operistas y populosos coros, no cantan ni tocan entre todos una nota más de las cuatro de que constan la cadencia y la precadencia del tipómetro, multiplicando sólo sus octavas según el timbre, o

⁹⁴ Hace 15 años la labor de Schenker no era todavía muy conocida en España, salvo la edición crítica de las *Sonatas para piano competas* de Beethoven y los textos de los análisis de las cinco últimas sonatas de Beethoven en su versión original alemana. Sus trabajos principales son: *Nuevas teorías y fantasías musicales*, integrado por su *Tratado de Armonía* [*Harmonielehre*] (1906) y los dos volúmenes de *Contrapunto* [*Kontrapunkt*] (1910 y 1922 respectivamente) y, finalmente, *La composición libre* [*Der freie Satz*] (1935). Véase prólogo de Ramón Barce en SCHENKER, Heinrich: *Tratado de armonía*. Madrid, Real Musical, 1990, pp. 26-27. Trad. y prólogo Ramón Barce.

⁹⁵ VIRUÉS Y SPÍNOLA, J.: *La Geneuphonía...*, *op. cit.*, p. 6.

calidad de los timbres, de bajo, tenor, contralto y tiple; de donde se inferirá que si le enseñamos en quince días a manejar las cuatro voces o canturias, no le hemos engañado en ofrecerle que podrá componer a toda orquesta⁹⁶.

Las reglas que rigen el movimiento de las voces en el contrapunto son sintetizadas por Virués en una sola: “no se den jamás los intervalos o sonidos de quinta ni de octava por dos voces que a un tiempo suban o bajen”⁹⁷. Sin embargo, hay que aclarar que cuando Virués hace esta prohibición, se refiere a las quintas u octavas producidas entre voces extremas, aunque aconseja que al principio se observe la norma en cualquier pareja de voces. La forma en que representa gráficamente esta norma es la siguiente:

Ejemplo de octavas y de quintas mal dadas.

	Subiendo.	Bajando.	Subiendo.	Bajando.
Canturia.....	Ut, Re.	Mi, Re.	Ut, Re.	Mi, Ut.
	Décima. Octava.	Sexta. Octava.	Quinta. Quinta.	Sexta. Quinta.
Canturia.....	La, Re.	Sol, Re.	Fa, Sol.	Sol, Fa.
	Subiendo.	Bajando.	Subiendo.	Bajando.
	Mal.	Mal.	Mal.	Mal.

Ej. 56. Virués Spínola: Ejemplo de quintas y octavas mal dadas. (En Virués Spínola: *La Geneuphonía...*, 1831, p. 8).

Sin más miramientos, el autor se introduce en el contrapunto de nota contra nota de dos a tres voces, partiendo de un tiple-bajo, agregándole paulatinamente las otras voces bajo los mismos criterios utilizados de respetar los sonidos que integran los grupos principales: la *cadencia* y *precadencia*. Veamos, pues, el ejemplo de esta

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*, p. 7.

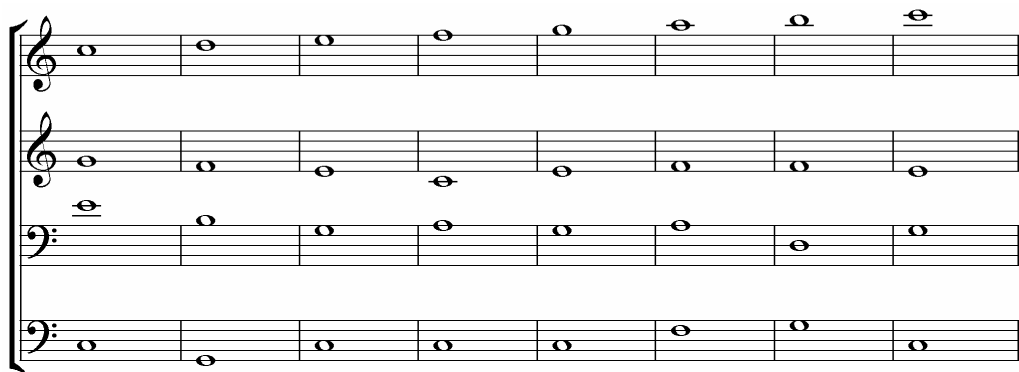
“primera especie”, aunque el autor no la denomina de esta forma, sino simplemente contrapunto de nota contra nota⁹⁸.

Tiple anterior....	Ut 1	Re 2	Mi 3	Fa 1	Sol 5.....	La 3	Si 7	Ut 1 8. ^{va}
	Subiendo.
Contralto id.....	Sol 5	Fa 4	Mi 3	Ut 5	Mi 3	Fa 1	Fa 4	Mi 3

Tenor añadido..	Mi 3	Si 7	Sol 5	La 3	Sol 5.....	La 3	Re 2	Sol 5
	Bajando.	Bajando.	Bajando.
	Quinta. Bien.	Quinta. Bien.	Quinta. Bien.	Quinta. Mala.
Bajo anterior....	Ut 1	Sol 5	Ut 1	Ut 5	Ut 1	Fa 1	Sol 5	Ut 1
Acordos que re-	Subiendo.	Inmóvil.	Subiendo.
sultan.....	C.	P.	C.	C.	C.	C.	P.	C.

Ej. 57. Virués Spínola: Ejemplo de nota contra nota a cuatro voces. (En Virués Spínola: *La Geneuphonía...*, 1831, p. 10).

Por las dificultades naturales que presenta este tipo de gráfico, hemos realizado una transcripción en la escritura musical moderna con el fin de hacer algunos comentarios sobre este ejercicio.



Ej. 58. Transcripción a escritura musical moderna del ejemplo de nota contra nota de Virués. (En Virués Spínola: *La Geneuphonía...*, 1831, p. 10).

⁹⁸ Podemos afirmar que Virués sí conocía la nomenclatura de “especie” para designar las diversas agrupaciones rítmicas en el estudio del contrapunto severo, sin embargo, prefería utilizar su terminología que se basaba simplemente en la descripción del número de notas que llevaba la voz contrapuntante con respecto a la del cantus firmus: nota contra nota, dos notas contra una, tres notas contra una, etc. Basamos nuestra afirmación en la siguiente declaración de Virués: “Pasemos, pues, a la cuarta especie de contrapunto que llaman de *dos contra una con ligadura*”. (Véase VIRUÉS Y SPÍNOLA, J.: *La Geneuphonía...*, op. cit., p. 15).

Recordemos que los números que se especifican en el ejemplo de Virués no son otra cosa que el sonido que representa en la escala de Do y, en el caso de un cambio o modulación a otra escala, estos números corresponderán a ésta, como en el caso del compás 6, donde el Fa ya no es un 4 de Do, sino un 1 de la escala de Fa, aunque esta modulación más que nada es una simple interpretación teórica ya que no hay propiamente nada que defina el nuevo tono a través de una cadencia o sucesión de acordes que la establezcan plenamente. Los acordes que resultan están especificados con las letras: C y P, las cuales corresponden a lo que ya se ha llamado en el lenguaje de Virués *cadencia* y *precadencia*.

Bajo nuestra perspectiva, e independientemente de las posibles erratas que se hayan cometido en la transcripción con relación a la dirección de los intervalos, resulta importante que el autor no haya especificado hasta ahora muchas normas que cualquier principiante requiere tener para la escritura polimelódica de primera especie o nota contra nota, tales como la separación permitida entre las voces o partes, la utilización de los intervalos melódicos de cada voz, las posibles duplicaciones o triplicaciones, etc. Lllaman la atención, además, las quintas contrarias que se producen en el penúltimo y último compás, entre el bajo y tenor, de las cuales no menciona nada el autor, de tal forma que suponemos que para él no representan ningún problema.

Pasemos ahora al contrapunto de dos notas contra una, donde primero se aclara que los tiempos de un compás se dividen en fuertes y débiles, es decir, los llamados dar y alzar, completando con esto la exposición, a criterio de este autor, de los tres elementos esenciales de la música: tono, modo y ritmo⁹⁹.

En este tipo de contrapunto hay que tomar en cuenta que las notas que se producen en el tiempo fuerte deberán ser parte del grupo que se utiliza, es decir, consonantes así como en el débil, aunque también podrán utilizarse disonantes en este

⁹⁹ *Ibid.*, p. 11.

segundo tiempo con la condición, dice Virués, que se encuentren arropadas por grados conjuntos. Analicemos el siguiente ejemplo:

Compases.....	1.º	2.º	3.º	4.º	5.º	6.º	7.º	8.º
Tiple.....	5 5 Sol Sol ^{8.ª}	4 2 Fa Re	1 7* Ut Si	3 3 La La ^{8.ª}	5 4* Sol Fa	5 3 Mi Ut	7 7 Si Si	1 Ut
Bajo.....	1 Ut	2 Re	3 Mi	1 Fa	5 Sol	1 La	5 Sol	1 Ut
Acordos.....	C	P	C	C	C	C	P	C
Tonos.....	Ut ^a	Ut ^a	Ut ^a	Fa ^a	Ut ^a	La ^a	Ut ^a	Ut ^a

Ej. 59. Virués Spínola: Ejemplo de contrapunto de dos notas contra nota a dos voces. (En Virués Spínola: *La Geneuphonía...*, 1831, p. 12).

Ej. 60. Transcripción en escritura musical moderna del ejemplo de dos notas contra nota a dos voces de Virués. (En Virués Spínola: *La Geneuphonía...*, 1831, p. 12).

Según el ejemplo, el salto melódico de octava, de tercera y la repetición de una nota a la misma altura, lo que podríamos denominar como nota común, son aceptados sin ningún problema en el desempeño de la línea. En el tercer compás, la segunda nota, el Si, es disonante porque tiende a ser una quinta disminuida debido a la cadencia hacia Fa. Dicho de otra forma este Si clama a ser un Si bemol y así lo

manifiesta Virués¹⁰⁰. El cuarto compás presenta dos posibilidades, sea interpretado como una cadencia de Fa o como una *trascadencia* de Do. En el quinto compás, como tenemos un movimiento de grado conjunto, es esto para Virués el argumento que sustenta la norma de darle el significado de nota disonante al Fa. Como en el sexto compás el movimiento no es de grado, por lo tanto, la segunda nota no se considera disonante y, siendo la primera nota un Mi y la segunda un Do, con un La en el bajo, Virués interpreta el compás con la *cadencia* de La. Insistimos en que para Virués el término de *cadencia* se refiere al acorde de primer grado de cualquier tonalidad mayor o menor.

En el séptimo compás, por no haber movimiento, sino la repetición de la nota *si* a la misma altura, son consideradas estas notas como consonantes, formando asimismo la *precadencia* de Do.

Los términos que utiliza Virués para designar cada una de las partes son: *motivo* para la voz que lleva el bajo y *contramotivo* la voz que hace el contrapunto. Las otras voces son denominadas simplemente como complemento armónico “al cual los italianos llaman *ripieno* y los franceses *remplissage*”¹⁰¹.

Este ejemplo, pues, es la base que se da para que el alumno complete las voces intermedias, el tenor y el alto, a partir de las notas que integran el grupo correspondiente. Según Virués, la elección de la nota es al gusto del alumno, siempre y cuando sean del grupo, considerando que la *cadencia* (1, 3, 5), por contener tres sonidos, en caso de un ejercicio a 4 voces, será necesario duplicar un elemento cuya elección es libre, y si se trata de la *precadencia* (2, 4, 5, 7) se puede distribuir a cada voz un sonido diferente.

Una característica especial que menciona Virués en su método, es que, a diferencia de otros, en lugar de ir aumentando el grado de dificultad, éste se va disminuyendo y así se llega al estudio de la fuga¹⁰², situación que nos parece muy

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 12.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Ibid.*, p. 13.

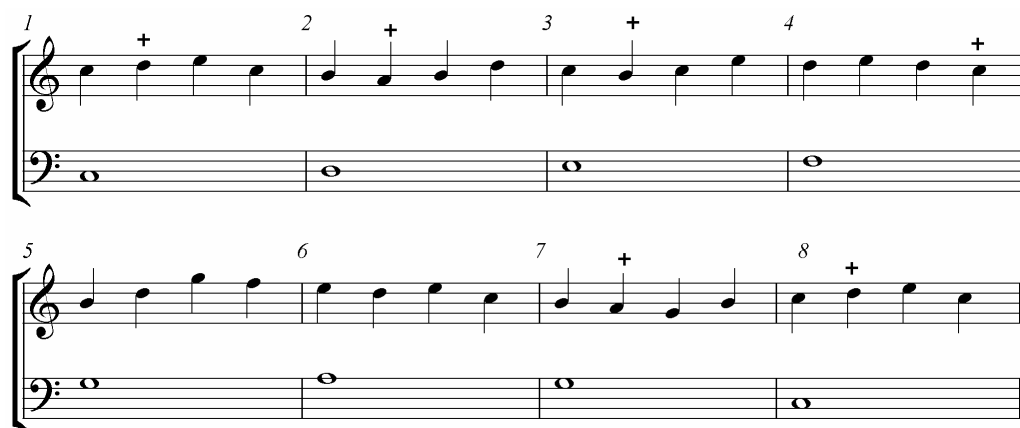
cuestionable debido a las complicaciones técnicas que se requiere dominar para abordar y desarrollar el estudio de la fuga, sin embargo, veremos cómo se van resolviendo los diferentes temas del contrapunto.

Después de este último ejercicio a 4 voces, dos notas contra una, donde se sugiere también que se hagan varias versiones del contramotivo o contrapunto, comienza el tema del contrapunto de cuatro notas contra una. Es importante aclarar que en estos ejercicios se debe procurar no utilizar pausas o silencios ni tampoco, por el momento, yuxtaposiciones de las voces de tal manera que la voz que lleva el contrapunto lo deje para retomarlo otra.

Las indicaciones que ofrece Virués en su método respecto al contrapunto de cuatro notas contra una, lo que reconocemos ahora como tercera especie, se basan simplemente en la utilización de las consonancias y disonancias, según el tiempo en que estén ubicadas. Será, pues, obligatorio utilizar en cada compás dos notas consonantes o tipométricas y otras dos que puedan también serlo o no. Ahora bien, la ubicación de estos elementos deberá ser: la consonante en tiempo fuerte y las disonantes, o también consonantes, en tiempo débil, refiriéndonos a los tiempos de un compás que, siendo más específicos, señalaríamos como: tiempo fuerte, pulso débil del tiempo fuerte, y tiempo débil y pulso débil del tiempo débil. Sin embargo, es posible, según la escuela de Virués, utilizar una disonancia en la primera parte del segundo tiempo, dicho de otra manera, en la tercera nota, siempre y cuando la cuarta nota sea consonante.

Contramotivo.....	1, 2̣, 3, 1,	7, 6̣, 7, 2,	1, 7̣, 1, 3,	1, 2̣, 1, 0,	7, 2̣, 5, 4,	5, 4̣, 5, 3,	7, 6̣, 5, 7,	1, 2̣, 3, 1,
	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮
Motivo. Por núm. ^s	1	2	3	3	5	1	5	1
Idem. Por notas....	Ut ^a	Re ^a	Mi ^a	Fa ^a	Sol ^a	La ^a	Sol ^a	Ut ^a
	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮
Acordos.....	C	P	C	C	P	C	P	C
Tonos.....	Ut ^a	Ut ^a	Ut ^a	Re ^a	Ut ^a	La ^a	Ut ^a	Ut ^a

Ej. 61. Virués Spínola: Ejemplo de contrapunto de cuatro notas contra una a tres voces. (En Virués Spínola: *La Geneuphonía...*, 1831, p. 13).



Ej. 62. Transcripción en escritura musical moderna del ejemplo de cuatro notas contra nota a dos voces de Virués. (En Virués Spínola: *La Geneuphonía...*, 1831, p. 13).

Los siguientes comentarios que hace Virués sobre este ejercicio resultan muy ilustrativos:

[...] en el primer compás, que cantando el *contramotivo* Ut 1, Re 2, Mi 3, Ut 1, y siendo el *motivo* de todo el compás Ut 1, no hay en él mas sonido disonante que el Re 2, que no es sonido de la cadencia. En el segundo compás no hay mas nota de *tránsito* o disonante que el La 6, que no es sonido de la precadencia. En el tercer compás no hay más nota de tránsito que el Si 7, que no es sonido de la cadencia. En el compás cuarto tenemos dos notas de paso en los de *golpes débiles*; la primera es el Mi 2, y la segunda es el Utⁿ [donde ⁿ significa natural], que por no ser nota de la escala de Reⁿ, no tiene número en ella; por eso le hemos puesto un cero con la señal *. En este compás observaremos que el *acordo* es la cadencia de la escala de Reⁿ, y sin embargo cae muy bien en él el Utⁿ*, porque todas las notas del ejemplo son del tono o escala de Utⁿ, que es la que reina imperiosamente en el oído. Este hecho debe servir de regla al lector para saber que en las notas de paso no entra *accidental* ajeno del tono o escala de la canturía, aunque el *acordo* se componga de notas que formen la cadencia (1, 3, 5) de otro tono; así es que en este compás, aunque el *acordo* es la cadencia de Re (Re 1, Fa 3, La 5), el tono reinante es siempre el de Ut, como lo veremos también en el compás sexto.

En el quinto compás no hay nota de paso, porque todas cuatro son las de la precadencia, a saber: Si 7, Re 2, Sol 5 y Fa 4. en el compás sexto que presenta la cadencia de Laⁿ, no hay más nota de tránsito que el Re 4, que no es de la cadencia; en este compás, aunque el *acordo* es la cadencia de Laⁿ, el tono del ejemplo permanece siendo siempre el de Utⁿ, el cual no

puede mudarse nunca mientras no se introduzca un *accidental* ajeno de su escala; que es lo mismo que hemos observado en el quinto compás. En el compás séptimo no hay más nota de tránsito que el La 6, que no es de la precadencia. Finalmente, en el compás octavo no hay más nota de tránsito que el Re 2, como el primer compás¹⁰³.

Después de las explicaciones que Virués nos ofrece sobre el ejemplo no se requiere hacer otro comentario, salvo que las posibles modulaciones al tono de Re y de La no son tales porque no se utilizan las alteraciones propias de esas tonalidades, por lo tanto, Virués utiliza las cadencias de otros tonos como un recurso para justificar la participación de otros acordes o grupos ajenos al primero –cadencia– o al tercero –precadencia– del tono de Do. De otra manera, no sería posible la participación de otros grupos considerando que Virués especifica que cualquier canturía puede ser armonizada sólo con los grupos primero y tercero.

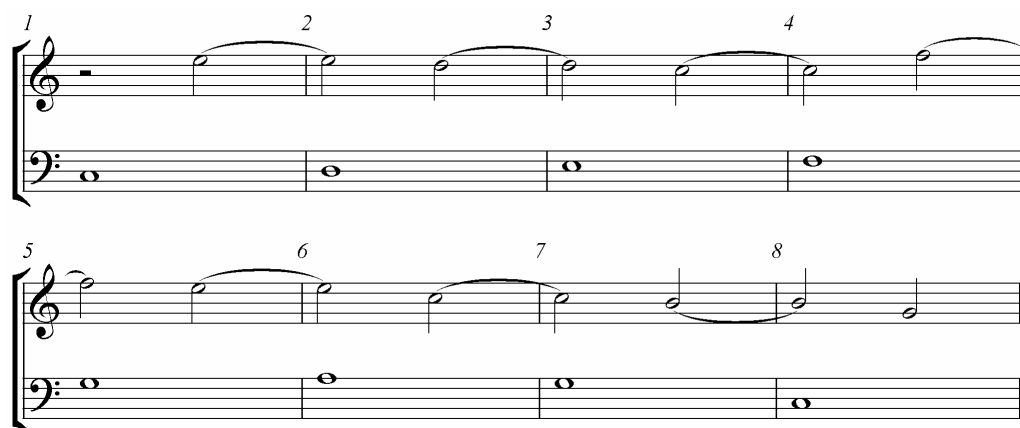
Será en este momento cuando el autor da la posibilidad de alternar entre las voces el canto del contramotivo, es decir, el contrapunto, ofreciendo así más variedad al conjunto sonoro.

Con todos estos aspectos técnicos ya vistos, el siguiente tema, titulado por el mismo Virués como la cuarta especie, la cual consiste en la oposición dos notas contra una, con la diferencia de que ahora son utilizadas en el contrapunto ligaduras de prolongación en la segunda nota:

	Ligadura. Ligadura. Ligadura. Ligadura. Ligadura. Ligadura. Ligadura.							
Tiple. Contramotivo...	Mi	Mi, Re	Re, Ut	Ut, Fa	Fa, Mi	Mi, Ut	Ut, Si	Si, Sol
	0 3	3 2	2 1	1 4	4 3	5 3	1 7	7 5
	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮
Bajo. Motivo.....	1	2	3	4	5	1	5	1
	Ut	Re	Mi	Fa	Sol	La	Sol	Ut
	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮
Acordos que resultan.	C.	P.	C.	T.	C.	C.	P.	C.
Tonos.....	Ut ⁿ	Ut ⁿ	Ut ⁿ	Ut	Ut ⁿ	La ⁿ	Ut ⁿ	Ut ⁿ

Ej. 63. Virués Spínola: Ejemplo de contrapunto de dos notas contra una con ligaduras a dos voces. (En Virués Spínola: *La Geneuphonía...*, 1831, p. 16).

¹⁰³ *Ibid.*, p. 14.



Ej. 64. Transcripción del ejemplo de dos notas contra una con ligadura, a dos voces de Virués (En Virués Spínola: *La Geneuphonía...*, 1831, p. 16), en escritura musical moderna.

En el ejemplo se observa que, a diferencia de las otras especies, ahora Virués opta por el silencio para iniciar el ejercicio, seguramente por las características de esta especie donde la primera nota de cada compás debe venir ligada, de tal suerte que prefiere omitirla considerando que no se puede comenzar con disonancia. Razón que nos parece poco justificada porque la primera nota de cada compás, aun en síncope, puede también estar en consonancia¹⁰⁴. En el segundo compás introduce Virués el concepto de resolución al utilizar en el primer tiempo un retardo de novena que resuelve en la octava. El tercer compás tiene nuevamente un retardo, ahora de séptima, con su resolución por grado conjunto descendente en la sexta que se enlaza formando una quinta en el cuarto compás por lo que no tiene ninguna necesidad de resolver dando un salto hacia una consonancia de octava, prolongándose al siguiente compás y provocando un retardo de séptima que resuelve en la sexta. Debemos tomar en cuenta que este último retardo de séptima es una disonancia que también es parte natural de la conformación del tercer grupo o *precadencia* que ha señalado Virués desde un principio, de tal manera que Virués da dos interpretaciones a este tipo de movimiento armónico. Por un lado, lo analiza como una *precadencia* si pensamos en

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 16: “Como no se puede empezar con disonancia hemos puesto al tiple una pausa en la primera mitad de este compás; la segunda mitad lleva el Mi consonante, que se sincopa sobre la primera mitad del compás siguiente”.

esa disonancia como parte del tercer grupo y, por otro, como *cadencia* si se considera tanto el Mi del tiple como el Sol del bajo como los elementos consonantes, dejando como disonante al Fa. Ahora bien, como este tipo de contrapunto no acepta más que un acorde por compás, Virués se decanta por considerar la segunda opción, es decir, que se analice el compás como un primer grado o *cadencia*. Nótese que para cifrar un acorde no importa que no contenga la fundamental o generador de dicho acorde o grupo, como en este caso en el que está omitido el Do.

El sexto compás no tiene complicación alguna por ser consonantes ambas notas del contrapunto –*contramotivo*–, sin embargo, por cantar el tiple un Mi y un Do, con la nota La en el bajo, Virués cifra esto como una *cadencia* de La. En el penúltimo compás se presenta una *precadencia* de Do, en el lenguaje de Virués. Aquí podemos observar un retardo de cuarta con su típica resolución descendente, para concluir en el octavo compás con una *cadencia* de Do, donde se forma un retardo de séptima pero curiosamente no resuelve descendentemente porque quedaría fuera de tono y, debido a esto, Virués decide llevar la línea hacia un Sol por ser parte del grupo con el que requiere finalizar, aunque también acepta conducir el Si al Do, porque considera que la resolución de una disonancia debe procurar hacerse en la nota más cercana. Pero dejemos un momento el tema de las disonancias ya que las trataremos específicamente después de esta especie.

Ahora bien, tanto en este tipo de contrapunto como en las otras especies, a excepción de la primera, los ejercicios que presenta Virués terminan hasta el último compás con el movimiento rítmico característico de la especie en cuestión en lugar de terminar en nota contra nota, recurso que le hubiera evitado el conflicto que se suscitó en este último compás.

Como vemos en este tipo de ejercicios, Virués escribe el respectivo ejemplo pero sólo a dos voces, para tiple y bajo, con la intención de que posteriormente el alumno complete la voz del tenor y del alto, sin más indicaciones técnicas que el considerar el tipo de grupo que integra cada compás y así deducir la nota que se le puede designar a cada una de estas nuevas partes. Con esto termina el contrapunto de

dos contra una con ligaduras y comienza con el tema de las disonancias, que define como aquellas notas que no perteneciendo al acorde llamado *cadencia* se introducen o mezclan en éste. La raíz o génesis de las disonancias la explica Virués a partir de las diferentes funciones que puede tener un acorde de *cadencia*, *trascadencia* o *precadencia* al transferirlo a otro tono. Por ejemplo, la *trascadencia* de Do es *cadencia* de Fa y, la *cadencia* de Do es *trascadencia* de Sol, por esto Virués nos dice en su definición general del contrapunto “que el canto no es otra cosa que conducir la voz desde una cadencia a otra”¹⁰⁵.

Ahora bien, la serie de notas que constituyen un acorde, o acuerdo, como lo llama Virués, están separadas por intervalos de tercera y, considerando que la tercera es un intervalo consonante, cómo será posible que un acorde como Sol-Si-Re-Fa, pueda ser identificado con una disonancia si todo él esta integrado por sonidos separados por terceras. De este planteamiento, Virués deduce que la nota Fa, al bajarla una octava, produce con la fundamental un intervalo de segunda catalogado como un choque armónico, luego entonces como una disonancia. Este es, pues, el argumento que da Virués para explicar el carácter y uso de la disonancia geneufónica.

Para Virués existen 5 disonancias, a saber: de segunda, de novena, de séptima, de cuarta y de oncená. Sin embargo, tomando en cuenta la reducción que se puede hacer de la interválica, resulta que la séptima no es otra cosa que una segunda subida a su octava la nota más grave, la cuarta es una oncená y la novena es una segunda. Así es como lo percibe Virués pero, de cualquier forma, se detiene sobre cada una de las disonancias independientemente de si algunas se derivan de otras.

Hace primeramente una división de los diferentes momentos de una disonancia, los cuales denomina, por su orden cronológico, como *presente*, *futuro* y *pretérito*, ocupando cada uno de estos tres lugares diferentes en el discurso musical, que son el último tiempo de un compás y los dos del siguiente compás: “Los tres

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 17.

tiempos que se hace una operación se llaman *preparación, percusión y resolución*, y de ellos solamente la *percusión* es disonante”¹⁰⁶.

La primera disonancia que trata es la de segunda. En el tratamiento de ésta no hay ninguna innovación, y aunque no lo especifica textualmente, con el ejemplo que ofrece nos da a entender que es una disonancia practicada en la voz inferior. En cuanto a la disonancia de séptima, ubicada en la voz superior, resuelve por grado conjunto descendente en la sexta. También nos brinda otra variante de movimiento, que la voz inferior ascienda una cuarta formando con la nota de resolución una tercera. Recordemos que anteriormente al tratado de Virués, otros preceptistas denominan *paciente* a la nota inmóvil de las disonancias, y *agente* a la que tiene movimiento.

La disonancia de novena Virués la resuelve únicamente a la octava, de lo cual se deduce que este autor la emplea sólo en la voz superior, ya que él mismo dice que una resolución a la décima no se debe utilizar porque los antiguos no aceptaban resoluciones que fueran mayores que la octava¹⁰⁷. Este criterio no es considerado en la actualidad porque las disonancias de novena son empleadas tanto en voz superior como inferior.

Finalmente, con relación a las disonancias de cuarta y oncena no hay ninguna regla nueva que dé Virués, aparte de lo que es la *preparación, percusión y resolución*, que nosotros llamamos ahora en los métodos modernos como los tres momentos del retardo: *preparación, retardo y resolución*.

Después de la presentación de cada una de las especies que conforman el contrapunto, según se ha visto en el al sistema de Virués, ahora le toca el turno a la mezcla de dichas especies, pero no en el sentido de utilizar una especie diferente en cada voz, sino lo que se entiende como contrapunto florido, llamado también por Virués contrapunto ilimitado, que define de la siguiente manera: “El contrapunto florido es el de toda composición en que el autor emplea con libre elección y gusto

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 19.

todas y cualesquiera figuras o duración de sonidos entre cualquiera número de voces e instrumentos”¹⁰⁸. A partir de esta definición, el autor da absoluta libertad en el número de figuras a utilizar, pudiendo ser desde dos notas contra una hasta 16.

Para la ejemplificación del contrapunto florido, el autor se vale de un solo ejemplo sin hacer ninguna especificación técnica para su realización, concretándose simplemente a algunas observaciones generales de lo que sucede en este ejercicio:

Ej. 65. Virués Spínola: Ejemplo de contrapunto florido a cuatro voces. (En Virués Spínola: *La Geneuphonía...*, 1831, p. 24).

Como vemos, el esquema numérico que representa el contrapunto florido sólo muestra los primeros tres compases, por lo que hemos realizado una transcripción del ejercicio completo en escritura musical moderna basándonos en la que el mismo Virués presenta al final del libro.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 24.

1 Contramotivo 2 3 4

3 Complemento 2 1 2 1 5 3

5 Complemento 6 5 3 3 1 2 3 5 1 7 3 4 5 1 2 1 7

3 4 3 2 1 2 1 7 5 5 5 5 5 4 3 2 5 3 3

Motivo

1 1 3 1/3 8

5 6 7

4 1 5 3 1 7 1

7 5 1 7 3 3 4 5 4 4 5 4 3

5 3 3 3 1 2 3 2 2 2 1

5/3 1 5 1

Ej. 66. Transcripción del ejemplo de contrapunto florido a cuatro voces de Virués (En Virués Spínola: *La Geneuphonía...*, 1831, lámina 15, ej. 23).

Al interpretar al piano el ejemplo nos damos cuenta que las voces fluyen y se complementan de forma interesante, pero en función de la voz más importante que Virués denomina contramotivo. Con esto queremos decir que las voces intermedias no representan un discurso musical destacado, sino complementario a lo que son el motivo y el contramotivo.

Hagamos ahora algunos comentarios técnicos de este ejemplo para dilucidar el enfoque global que el autor tenía del manejo del contrapunto, considerando que con este tema da por terminado el trabajo general del contrapunto severo que le sirve luego de base para otros temas como el transferible y el retrógrado, para adentrarse después

en el campo de la composición donde aborda también temas como el canon y la fuga¹⁰⁹.

Para la realización de este ejercicio se utilizan los mismos temas usados en los ejemplos anteriores, es decir, lo que es el motivo y el contramotivo. De tal forma que se puede ir apreciando cómo se va enriqueciendo la armonía a través de la introducción de nuevas voces y, sobre todo, por la participación de giros melódicos más ricos en su rítmica. El ejemplo se encuentra en Do mayor, aunque con algunas interpretaciones a otras tónicas suscitadas en el transcurso, que explicaremos más adelante. El quebrado musical utilizado es el $\frac{4}{4}$, aunque Virués le llama compás mayor por estar dividido en cuatro golpes o tiempos.

El primer compás es un simple primer grado de Do con participación de algunas notas extrañas que podríamos catalogar como pasos y floreos. Este primer grado es para el autor una *cadencia* de Do *natural*, donde los números que tienen cada una de las notas representan el grado que tiene dicha nota en la escala de Do. Por esta razón, en el segundo compás la nota Re del bajo ya no es considerada como el segundo grado de la escala de Do, sino como una nueva *cadencia* sobre la escala de Re, de tal forma que, por ejemplo, la nota Mi sería el número 2 de la escala de Re, como se puede apreciar en la voz del tiple. En el tercer compás se recupera la *cadencia* de Do, con bajo en Mi, para hacer un cambio de escala en el cuarto compás, el cual se divide en dos partes, la primera que hace una *cadencia* a Fa –por eso el número 1- y, en la segunda mitad una *cadencia* a Re, donde el Fa es la tercera nota de la escala de Re, de ahí el número 3. El quinto compás comienza con una *precadencia* de Do –por eso el número 5–, es decir, su dominante, para resolver en su segunda mitad en la *cadencia* de Mi –donde el Sol es el tercer grado de la escala de Mi, de ahí que se cifre con el número 3–. El antepenúltimo compás es una *cadencia* de La y termina en el penúltimo compás con su respectiva *precadencia* de Do y finalmente con su *cadencia*.

¹⁰⁹ Para el estudio de la fuga recomienda MOREGGI, Ángel: *Tratado de contrapunto fugado*. Madrid, Imprenta Sancha, 1831, Trad.: Conde Moretti. (Véase *infra* p. 446).

El movimiento de las voces es compacto y compensado, dicho de otra forma, se integra por grados conjuntos, y cuando se presentan saltos se compensan buscando el cambio de dirección por grado conjunto, a excepción de la cuarta ascendente que se produce en el tenor entre la última nota del quinto compás y la primera del sexto, para después descender por intervalo de tercera. No encontramos paralelismos de quintas y octavas a excepción de unas quintas justificadas en el segundo y tercer compás, entre el tenor y el tiple, pues son producidas con notas de retardo que como vienen preparadas y no hay percusión, pasan desapercibidas. También tenemos otra posible excepción de quintas paralelas entre el bajo y el alto, en los compases tres y cuatro, localizadas exactamente en los últimos octavos del compás tres y el segundo pulso del primer tiempo del compás cuatro. Estas quintas quizá las tolera Virués por ser la primera de ellas producto de una nota extraña, y además por la ubicación y velocidad con que pasan, lo cual las hace prácticamente imperceptibles, así como ocurre con los unísonos paralelos entre el bajo y tenor entre la última nota del quinto compás y la segunda del sexto.

Por otro lado, tampoco parece preocuparle al autor la presencia del tritono en la escala ubicada en el tenor, que incluye nota La del sexto compás y todo el séptimo compás, movimiento melódico que Virués resuelve descendiendo por intervalo de cuarta.

Los retardos utilizados son los de novena, séptima y cuarta, en los compases segundo, tercero y séptimo, respectivamente. Estos retardos resuelven de forma tradicional, o sea, por grado conjunto descendente. Las especificaciones técnicas de los retardos practicados a tres o cuatro voces, no profundizan en ningún momento en sus notas acompañantes porque Virués suple esto con el simple hecho de ir completando las voces con los elementos del *grupo* o *cadencia* en cuestión. Para concluir nuestros comentarios sobre este tema del contrapunto severo, diremos que tampoco se hace mención a la prohibición o libertad de cruzamientos entre las voces, sin embargo, se deduce por los mismos ejemplos la tendencia a evitar los cruzamientos.

El sistema de enseñanza del contrapunto que Virués nos presenta en su *Geneuphonía* da por sentados muchos aspectos técnicos que un principiante no ha

resuelto todavía, independientemente que posea las bases teóricas que se adquieren con el estudio del solfeo. Creemos, pues, que cualquier principiante después de trabajar el estudio del contrapunto de Virués quedaría con muchas preguntas en el aire, porque aunque la claridad de las ideas expuestas es buena, a pesar del sistema gráfico musical, faltan, como ha quedado demostrado, las normas específicas que conduzcan al estudiante de manera gradual y sistemática a la construcción segura de los respectivos ejercicios contrapuntísticos.

El segundo tratado referido al análisis de la nueva hipótesis geneuphónica está integrado por capítulos que describen en general las funciones de los tres grupos fundamentales y únicos en los que basa Virués su sistema: *cadencia*, *trascadencia* y *precadencia*. Resalta, asimismo, la importancia del intervalo de tercera menor como generador de la consonancia en la música que, al alterarse, permite la posibilidad de modular otros tonos, tema que en esencia no aporta novedad alguna si lo contrastamos tanto con los teóricos anteriores a Virués, como con los de la actualidad, a reserva, claro está, de su peculiar nomenclatura.

Dije que iba a buscar una explicación del origen del *tono* y el *modo*, y me parece haberla hallado en la tercera-menor, pues que hasta que la *sonoridad entonable* se ha alejado tres *semitonos* de un primer-sonido o mono-són, no hay *tono*, y al tiempo de haber *tono* hay *modo*, y siempre *menor*. Si la divergencia o alejamiento es hacia abajo, el monosón (Utⁿ por ejemplo) se declara en el acto *módica* 3, y la tónica es Laⁿ 1; si la divergencia o alejamiento es hacia arriba, en el acto de sonar el Mi^b que es su *módica*, se declara a sí misma *tónica*, Utⁿ 1, y el tono o escala es de Utⁿ. Esta diferencia de los dos tonos primeros que nacen de la divergencia inferior y superior de la sonoridad, vemos que es la misma que por tan distinto raciocinio han hallado las otras teorías, pues todas exhiben como tipo-tonos o tonos primeros el de Laⁿ y el de Utⁿ con la sola diferencia de atribuir el modo-mayor (que yo atribuyo menor) al de Utⁿ¹¹⁰.

¹¹⁰ VIRUÉS Y SPÍNOLA, J.: *La Geneuphonía...*, op. cit., p. 81.

El tratado tercero hace alusión a las teorías de Catel las cuales parten del hecho que la armonía sólo está fundamentada en un solo acorde de donde surgen todos los demás. Para Virués, esta afirmación le resulta familiar y, por tanto, aceptable, sólo que con algunas variantes terminológicas que se han expuesto en su *Geneuphonía*, algunas de ellas reservadas para esta sección con el fin de evitar repeticiones.

El acorde general al que se refiere Catel es aquel que está integrado por los sonidos: Solⁿ, Siⁿ, Reⁿ, Faⁿ, Laⁿ; es decir, al que Virués ha cifrado como: 5, 7, 2, 4 y 6, en el tono de Do. Las características de este acorde lo colocan en una posición especial por su sonoridad doblemente disonante, veamos porqué:

[...] contiene dos segundas, o lo que es lo mismo una séptima (Sol-Fa) y una novena (Sol-La) otra séptima (Si-La) y una quinta diminuta (Si-Fa). Es igualmente evidente que este acuerdo, aun en la teoría del autor (que no se apercibe de ellos) es poligámico o de muchas escalas; pus que, fundándose sobre la tríada o acuerdo perfecto de Sol (Sol, Si, Re) presenta el Faⁿ que no es del tono de Sol, sino del de Ut, inmediatamente, y de otros ocho más, con menos afinidad o más sonidos alterados del de Sol. Es también evidentísimo que este acuerdo es pre-tónico u pre-cadencial del tono y cadencia de Utⁿ, por su calidad de acuerdo de séptima de dominante o precadencia-neutra, Sol 5, Si 7, Re 2, Fa 4¹¹¹.

Según la teoría de Virués, este acorde es disonante y cacofónico. Disonante por la presencia de la séptima precadencial –Sol y Fa– y, cacofónico por las triples segundas: Fa-Sol, Sol-La y, La-Si.

De esto se deduce el mismo autor que, tanto su teoría armónica como la de Catel, nacen de la no consonancia, es decir, de ese acorde general (en modo mayor y menor) que los encierra a todos, a pesar de no contener las notas Do y Mi, que son elementos fundamentales del acorde tónico.

A continuación presentamos un cuadro comparativo de las nomenclaturas de Catel y de Virués con relación a los acordes que surgen del general:

¹¹¹ *Ibid.*, p. 83.

Cuadro 27. Clasificación y cifrado de los acordes contenidos en el acorde general según Catel y Virués

Catel		Virués	
Perfecto mayor	Sol, si, re	Cadencia de sol	1, 3, 5
Perfecto menor	Re, fa, la	Cadencia de re	1, 3, 5
De quinta diminuta	Si, re, fa	Precadencia de do	7, 2, 4
De séptima dominante	Sol, si, re, fa	Precadencia neutra de do	5, 7, 2, 4
De séptima de sensible	Si, re, fa, la ⁿ	Precadencia falsa de do	7, 2, 4, 6
De séptima diminuta	Si, re, fa, la ^b	Precadencia menor o R.H* de do	7, 2, 4, 6
De novena mayor	Sol, si, re, fa, la ⁿ	Precadencia cacofónica de do	5, 7, 2, 4, 6
De novena menor	Sol, si, re, fa, la ^b	Precadencia cacofónica de do	5, 7, 2, 4, 6

* R.H.: Acorde “raíz harmónica” de la Geneuphonía.

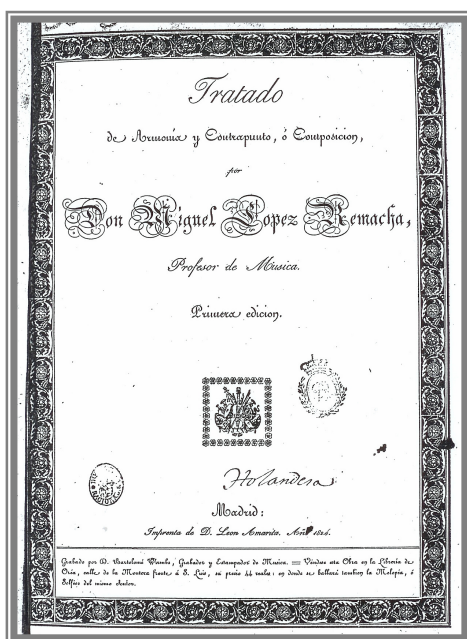
FUENTE: VIRUÉS, José: *La Geneuphonía...*, op. cit., p. 84.

Para Catel existe una serie de acordes diferentes como resultado del general, sin embargo, para Virués este número se reduce en esencia a dos, al acorde de *cadencia* y el de *precadencia* con menos variantes aunque en el cuadro se distinguen otras clasificaciones debido a que Virués los enmarca con otros títulos para compaginar con la terminología de Catel. Es claro, pues, que cuando Catel habla de cadencia no se refiere en absoluto al concepto que tiene Virués sobre este término. Para Catel, las cadencias es el enlace de acordes que conducen al establecimiento de una tonalidad, de ahí, la cadencia plagal, auténtica, rota, etc., sin embargo, Virués, como hemos repetido a lo largo de este estudio, se refiere a una sonoridad simple y única formada por los sonidos 1, 3 y 5 de cualquier escala.

Hemos leído detenidamente toda *La Geneuphonía* de Virués sin encontrar más datos relevantes sobre contrapunto que los ya expuestos. De todo nuestro estudio sobre este método, se desprende que es un método original, bien explicado y en un lenguaje muy asequible, sin embargo, a pesar de que se esfuerza en proponer los temas de manera gradual, quedan muchos huecos que pueden confundir al principiante, considerando además que el estudiante debe familiarizarse con un cifrado y una terminología completamente diferentes de los tradicionales y que, en la realidad, para tener el dominio del contrapunto, terminará necesitando no menos tiempo que el que han empleado los demás estudiantes con los métodos antiguos.

2.6 La armonía es un solo acorde: Miguel López Remacha

No se tienen muchos datos biográficos de este cantante y teórico madrileño (1772-1827), sin embargo, nos ha dejado una producción de obras teóricas relacionadas con el canto como son el *Arte de cantar y compendio de documentos músicos respetivos al canto* (1799) y *La Melopea o Instituciones teórico-prácticas del solfeo del buen gusto, del canto y de la armonía* (1812 y 2.^a ed., 1820)¹¹². Además de este material mencionado por López Calo, hemos encontrado otra obra que resulta de interés para nuestra investigación y justifica la presencia de Remacha en este trabajo; se trata del *Tratado de armonía y contrapunto, ó composición*, publicado en Madrid en 1824, basado en las teorías armónicas de Charles-Simon Catel (1773-1830), difundidas principalmente en el Conservatorio de París, las cuales partían del hecho de que la armonía contenía realmente sólo un acorde y que de éste surgían todos los demás.



II. 39. Cubierta del libro *Tratado de armonía y contrapunto o composición...*, 1824, de Miguel López Remacha.

¹¹² Véase LÓPEZ CALO, José: "López Remacha, Miguel", *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, op. cit., vol. 6, pp. 993-994.

Teoría que tomaría también muy en cuenta José Virués y Spínola (1770-1840) para la redacción de su monumental obra *La Geneuphonía* (1831), (véase *supra* p. 372). De cualquier manera, recordemos que Remacha fue uno de los teóricos duramente criticados por Virués en su *Cartilla Harmónica* por considerar que su método no había alcanzado las cualidades de ser elemental, fácil y breve¹¹³.

A pesar de que Remacha señala que la diferencia entre su obra y la de Catel radica en que la suya incluye el tema del contrapunto, vemos que en realidad la exposición de este tema es muy deficiente. La obra, de 47 páginas, está conformada por 14 capítulos muy breves con sus respectivos ejemplos musicales. Comienza el primer capítulo definiendo los conceptos de armonía y contrapunto. Para Remacha “armonía es el concurso de dos o más sonidos simultáneos colocados en grata proporción. [y] contrapunto es el movimiento contrapuesto de las notas que expresan estos sonidos”¹¹⁴.

Sin intención de entrar en mayor discusión, advertimos que estas definiciones son un tanto sucintas y poco convincentes, sin embargo, es la manera en que el autor percibía estas disciplinas. Veamos, pues, cómo va trabajando Remacha cada uno de los temas que dan forma a su método. El primer capítulo se refiere a la teoría de los intervalos; el segundo, a la teoría de los acordes; tercero, al cambio de los acordes y de las disonancia que de él se originan, es decir, todo aquello relacionado con las inversiones de las notas del acorde; el cuarto, a la colocación y al movimiento de las notas que componen los acordes, es decir de la disposición interna de los elementos del acorde; el quinto, a la mutua correspondencia de los acordes o del enlace de las consonancias y a la preparación y resolución de las disonancias. El capítulo sexto, que por error se señala en el texto como cuarto, hace una exposición de la nota pedal, agregando algunos ejemplos interesantes. Las cadencias son tratadas en el capítulo séptimo, y en el octavo, aborda lo relacionado con los acordes

¹¹³ VIRUÉS Y SPÍNOLA, José Joaquín: *Cartilla Harmónica o el Contrapunto explicado en seis lecciones*, *op. cit.*, p. 2.

¹¹⁴ LÓPEZ REMACHA, Miguel: *Tratado de Armonía y Contrapunto, ó Composición*. Primera edición, Madrid, Imprenta de D. León Amarita, 1824. p. 5. (Ar. de la B.N.E., sig.: M/1561, micro.: 2691).

alterados, la modulación en el noveno, y la glosa¹¹⁵ e imitación en el capítulo número once. El capítulo doce trata de la fuga aunque de una manera muy superficial y poco pedagógica. Los últimos dos capítulos se refieren a la composición libre en general y al tema de la armonía cifrada, respectivamente.

Podemos concluir que el tratado de Remacha es breve y elemental. Además, con relación al tema del contrapunto, que incluso consta en el título, no hay una exposición directa de esta materia como la hay respecto a la armonía.

2.7 Lo paradójico de Blas Hernández

No se tienen datos biográficos de este teórico español, incluso, lo único que menciona Baltasar Saldoni es que “en 1837 publicó en Logroño, imprenta de F. Delgado, un *Manual armónico*, en 8.º [y], en 1862 se hallaba de maestro de la colegiata del expresado Logroño, habiéndolo sido antes de la catedral de Santo Domingo de la Calzada”¹¹⁶.

El título completo de este tratado según se encuentra escrito en su cubierta es: *Manual armónico o método teórico elemental de la composición de música: que se enseña a más de los primeros rudimentos del divino arte para los Filarmónicos, la armonía natural y artificial tan útil a todos los organistas; abrazando a más sus infinitas y universales reglas, la composición de Música suelta y ligada hasta ocho voces, la de canto florido según el nuevo estilo, la imitativa, la concertada con*

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 32: “Glosa es un adorno compuesto de notas, que se consideran como de paso, y se colocan sobre el mismo acorde. Estos adornos nutren, por decirlo así, el esqueleto armónico, formando grupos melódicos, ya en arpeggio, ya en escala, y llenando con ellos las distancias que separan los intervalos”.

¹¹⁶ SALDONI, Baltasar: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, op. cit., Tomo IV, p. 436.

*instrumentos, con todo lo demás que es indispensable para formar un maestro de Capilla etc., etc.*¹¹⁷.

Es un libro interesante porque, como veremos, el autor hace duras críticas a los tratadistas del pasado por no lograr en sus métodos de manera breve y concisa los requerimientos necesarios para el estudio de la composición y, por ende, del contrapunto. Señalamos que la intención de Hernández era proporcionar un método fácil, que incluso los niños pudieran comprender sin problema todos los problemas de la composición. Pero, adentrémonos en este tratado conociendo primeramente cuáles son su estructura y los contenidos que presenta. Para este fin, hemos elaborado un cuadro en el cual se pueden apreciar los temas que el autor aborda y la forma en que los distribuye según el grado de dificultad. Después del prólogo y algunas definiciones elementales, la estructura del tratado de Hernández es la siguiente:

Cuadro 28. Estructura del *Manual armónico o método teórico elemental de la composición de música...* de Blas Hernández

Primera parte		Segunda parte	
Sección		Sección	
1. ^a	Secciones preventivas	33. ^a	Música ligada
2. ^a	Armonía natural	34. ^a	Contrapuntos sobre bajo
3. ^a	Armonía artificial	35. ^a	Explicación de cada contrapunto
4. ^a	Números de cifra, reglas	36. ^a	Conciertos o cláusulas a tres sobre bajo [móv. a 3]
5. ^a	Reglas muy útiles para las dos armonías	37. ^a	Ligaduras a tres voces
6. ^a	Intervalos	38. ^a	Pasos a tres voces
7. ^a	Accidentales que lleva cada tono	39. ^a	Conciertos y cláusulas a cuatro sobre bajo [mov. a 4]
8. ^a	Géneros	40. ^a	Ligaduras, sobre bajo a cuatro
9. ^a	Modulación	41. ^a	Pasos a cuatro
10. ^a	Alteraciones	42. ^a	Contrapuntos sobre Tiple

¹¹⁷ HERNÁNDEZ, Blas: *Manual armónico o método teórico elemental de la composición de música: que se enseña a más de los primeros rudimentos del divino arte para los Filarmónicos, la armonía natural y artificial tan útil a todos los organistas; abrazando a más sus infinitas y universales reglas, la composición de Música suelta y ligada hasta ocho voces, la de canto florido según el nuevo estilo, la imitativa, la concertada con instrumentos, con todo lo de más que es indispensable para formar un maestro de Capilla etc., etc.* Logroño, Imprenta de Felix Delgado, 1837, 192 p. [Indicado en su cubierta “Don Blas Hernández, Maestro de Capilla en la Santa Iglesia Catedral de Santo Domingo de la Calzada]. (Ar. de la B.N.E., sig.: 4/21392 y M/3855, formato de 10,5 cm de ancho por 15,3 cm de largo, empastado en cartón duro).

11. ^a	Notas de paso	43. ^a	Conciertos o cláusulas, ligaduras y pasos a tres sobre tiple
12. ^a	Notas de adorno	44. ^a	Conciertos o cláusulas, ligaduras y pasos a cuatro sobre tiple
13. ^a	Melodía	45. ^a	Ventajas que hay en estudiar la composición, principiando por la armonía natural o sea música suelta
14. ^a	Cadencias	46. ^a	Contrapuntos de canto de órgano sobre bajo y tiple y los de dos haces
15. ^a	Pedal	47. ^a	Cláusulas y ligaduras a cinco
16. ^a	Teoría general de las posturas de la Armonía o sean sus principales acordes	48. ^a	Posturas a seis
17. ^a	Acorde universal, Productor y generador de toda la armonía	49. ^a	Posturas a siete
18. ^a	Claves altas	50. ^a	Posturas a ocho Real
19. ^a	Transportar	51. ^a	Fugas ligadas
20. ^a	Tonos de Capilla	52. ^a	Cánones
21. ^a	Salidas de tonos	53. ^a	Cancrizzantes
22. ^a	Glosas y suposiciones	54. ^a	Trocados
23. ^a	Imitaciones	55. ^a	Instrumentos de Capilla
24. ^a	Movimientos	56. ^a	Extensión de cada instrumento, su destino y objeto, para la música concertada de Capilla [Cuerda]
25. ^a	Pasos	57. ^a	Instrumentos de viento
26. ^a	Fugas sueltas	58. ^a	Órgano
26. ^a	Tonos del canto llano	59. ^a	Causas de no tener los músicos a penas, libros y métodos impresos de su facultad
27. ^a	Observaciones que deben hacerse en el discípulo para conocer sus adelantos, y lo que puede prometerse de su idea y disposición natural para la composición	60. ^a	Últimas instrucciones para los que principian a componer obras concertantes. Erratas y su corrección
28. ^a	Canto florido o sea música suelta y libre		
29. ^a	Qué orden debe seguir el que estudie la composición con todo rigor		
30. ^a	Música antigua y moderna. Orden que debe observar el que no estudie la composición con todo rigor		
31. ^a	Modo de colocar los instrumentos más en uso		
32. ^a	Últimas reglas para componer con canto florido		

FUENTE: HERNÁNDEZ, Blas: *Manual armónico...*, op. cit.

Debemos aclarar que, por un error del autor, se repite el número 26 de la primera sección, sin embargo, no nos pareció prudente hacer la corrección para no alterar la secuencia numérica según aparece en el texto original ya que ésta mantiene una relación directa con los títulos de cada sección.

Como se puede observar, el contenido de la obra es verdaderamente amplio y resulta interesante para cualquier estudioso de la materia, sobre todo si consideramos que el autor ya había leído a los tratadistas españoles que le antecedieron y no lo habían dejado satisfecho.

Como ya dijimos, Hernández escribe este trabajo, en principio, por la necesidad que él veía de una obra de esta naturaleza en el medio académico de la época, fundamentando que los pocos libros impresos antiguos estaban desaparecidos casi en su totalidad, pero que, además, era necesaria una renovación debido a que el arte musical había logrado avances que no se podían soslayar. Por tanto, el método que presenta, lo hace con la convicción de que existen mejoras con relación al método antiguo. A su vez, opina de sus antecesores que les ha faltado la explicación teórica necesaria y, por esto, no han logrado el objetivo de ser adoptados por los maestros como método de trabajo¹¹⁸. Hace un reconocimiento al tratado *La Geneuphonía* de Virués y Spínola, escrito en 1831 (véase *supra* p. 372), por considerar que las reglas que presenta en el terreno de la armonía son asimiladas rápidamente por el alumno. Sin embargo, nos aclara que:

[...] lo que no ha salido (malo ni bueno siendo el objeto que mueve ahora mi pluma) un método teórico hace medio siglo o más, por el cual se enseñase en todos los colegios y escuelas de música con ayuda del práctico antiguo que es el que todos los maestros sigue a pesar de faltarle la explicación abundante que debería tener también, para ahorrar paciencia al maestro, y trabajo al discípulo, es, para la música ligada de contrapuntos, y todo lo que abraza la composición en general [...]¹¹⁹.

Parece ser que en el siglo XIX, los maestros españoles consideraban que los métodos de composición que llegaban a sus manos no eran lo suficientemente buenos porque, o carecían de una aceptable teoría, o se apartaban enteramente de las verdaderas reglas.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 4.

¹¹⁹ *Ibid.*

Por otro lado, el autor nos dice que había en la España de alrededor de 1837 aproximadamente unas cuarenta y seis mil personas que decían ser “músicos” y sin conocer muchos de ellos la teoría elemental de la música. De todos éstos, según Hernández, sólo unos trescientos son realmente de mérito grande en todo sentido. Por esta razón, siendo tan escasos, son muy estimados por la sociedad.

Por la falta de maestros de excelencia, era necesario un método que supliera las lagunas que había en la teoría de la composición. Hubo necesidad de basarse en las reglas de métodos anteriores, de libros de mucho volumen, pero que presentaban éstas de forma confusa, tales como los textos de Nassarre, Eximeno, Soler, Hita, Iriarte en su poema y de otros modernos¹²⁰. De las fuentes inspiradoras para la elaboración de su tratado, Hernández menciona a: Doyague (de Salamanca) y Compla, entre otros. Además, sin dejar de lado a García (el Españolito) en Zaragoza, Gomis (en Valencia) y Carnicer (en Madrid).

Estudió en Segovia con el Método llamado “Seises”, el cual valora mucho como otros más de la época, sin embargo, considera que éstos tienen deficiencias. A este respecto nos dice:

Los métodos modernos, el de armonía de Catel, y para la composición la Geneuphonía de Spínola, tan poco generalizados, son muy buenos para la música suelta de teatro porque dicen para ella lo bastante: pero para la música mística del templo, que se requiere más patética, seria y ligada, y de un género de composición enteramente distinto, como nada dicen de ella de ningún modos son aceptables¹²¹.

Hernández tiene como objetivo con su método llenar el hueco que los profesores como Catel y Spínola presentan en sus textos, con relación a la música suelta. Otro método que ha considerado el autor es el de Aranaz y Olibares [*sic*], del que opina que fue “compuesto de los manuscritos que dejaron los maestros de capilla

¹²⁰ *Ibid.*, p. 9.

¹²¹ *Ibid.*, p. 11.

antiguos y que fue el que se seguía en los colegios y escuelas de música en España para las composiciones místicas y ligadas de canto llanos”¹²².

El orden progresivo que marca el Manual para estudiar la composición es comenzar con la armonía o música suelta¹²³, sin embargo, puede cambiarse el orden, empezando con la de contrapuntos y música ligada¹²⁴. Esto es posible porque las reglas se aplican a uno y otro método.

Al finalizar la presentación del texto, nos dice el autor:

[El Manual fue escrito] por la necesidad urgente que hay de reproducir impresas las [reglas] que nos dejaron fundamentales nuestros mayores. Careciéndose a más absolutamente de escuela fija e impresa, es consiguiente que los maestros hemos enseñando la armonía y composición por unos manuscritos llenos de mentiras con mucho trabajo; aprendiendo los discípulos por igual causa con tanto o más. Motivos tan poderosos, no podían mirarse más tiempo con indiferencia y apatía, clamando incesantemente por un método teórico que aunque breve llenase el objeto¹²⁵.

Con relación al orden que debe seguir el que estudie composición con todo rigor, nos dice:

Luego que se ha perfeccionado un joven en las dos armonías, y que no halla ninguna dificultad en llenar el bajo más difícil y raro aunque pida imitaciones y alguna otra condición, debe pasar después de conocer perfectamente toda la primera parte de esta teoría, a la segunda, para estudiar todos los contrapuntos (que aunque luego no son muy necesarios, nunca perjudica el estudiarlos y máxime que se aprenden muy luego:) principiando por los

¹²² *Ibid.*

¹²³ *Ibid.*, p. 100: “El canto florido o sea música libre y suelta, es lo mas bello y hermoso de la composición, en razón a que, aunque las reglas de su armonía son las mismas que llevo dadas, se trabaja sin ninguna traba y con plena libertad: es decir, que no siempre van cantando las voces la armonía que resulta del bajo, sino que como toda la combinaciones de la obra, tiene que ser propiedad de uno solo, está en su arbitrio el disponer el bajo y los instrumentos; hacer que en los ritornelos y alguna otra voz en el discurso de la obra ejecuten sin las voces; hacer uso de estas juntas, cuando mejor agrade [...]”.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ *Ibid.*, pp. 25-26.

de sobre bajo, cláusulas a tres sencillas, con ligaduras, y Pasos, haciendo lo mismo a cuatro; y por el mismo orden que en el sobre bajo, aprenderán sobre tiple todo, desde los contrapuntos hasta los Pasos a cuatro. También deberá tomar un conocimiento de la música atada, las fugas, cangrizantes, cánones y trocados sólo pro conocerla, pues por ser poco agradable y nada sonora casi se ha desterrado, principalmente las tres clases últimas. Por fin se instruirá en componer a 5, 6, 7 y 8 voces, tomando noticia de la extensión que tiene cada instrumento de los más en uso, y el destino de todos para su mejor efecto¹²⁶.

Después de hacer algunas reflexiones sobre la percepción que tanto los alumnos como los profesores tienen de los métodos antiguos y modernos, concluye que es importante saber entresacar lo positivo y lo negativo de cada uno y, así, erradicar la idea tajante de que los antiguos ya no tienen nada que aportar sino, por el contrario, no olvidarlos, así como atender las nuevas propuestas de los modernos. A este respecto, evoca al músico Olivares, primer organista de Salamanca y maestro de capilla en los años de 1837, al que considera como uno de los mejores profesores de España, que compuso un método de composición, esencialmente práctico, que no fue impreso, sin embargo, muy conocido en esta época. Dicho método impulsa la idea de conservar las reglas elementales, sobre todo, los compositores jóvenes de la época, que, por desconocimiento de éstas, su resultado creativo no era muy favorable¹²⁷.

Respecto a los contrapuntos sobre bajo, nos dice Hernández que “los hace una voz aguda, glosando las armonías de aquel con figuras y compases de todas clases; haciendo uso de las semibreves y mínimas de sólo las especies buenas; y en los demás de también las malas como notas de paso en las partes débiles del compás”¹²⁸.

Se entiende que las figuras de semibreve deberán presentar consonancia con respecto al bajo y las mínimas pueden oponerse con alguna disonancia, pero sólo en tiempo débil de compás.

Divide el contrapunto en simple y compuesto. El simple es “el que se compone de dos voces solas, ya sea poner sobre un cantollano de bajo un tiple, o

¹²⁶ *Ibid.*, pp. 101-102.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 107.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 114.

sobre un cantollano de tiple un bajo”¹²⁹. El contrapunto compuesto es “el que se compone de tres o más voces, que dispuestas en consonancia pueden formar las tres armonías o grupos de la escala armónica”¹³⁰. Nos dice, asimismo, que se llama contrapunto porque debe cantar la voz que lo hace si es posible en movimiento contrario del cantollano. Estos conceptos han tenido modificaciones en nuestros días, tanto que en la actualidad no podríamos decir que una línea melódica es un contrapunto de otra, sólo por el hecho de hacer movimientos contrarios. Así como esto, encontramos ahora el concepto de especie que es el mismo utilizado por los antiguos, como Cerone, es decir, las especies en contrapunto son siete: unísono, 2.^a, 3.^a, 4.^a, 5.^a, 6.^a y 7.^a, así como sus respectivas compuestas, como por ejemplo, del unísono la octava, de la 2.^a la 9.^a, de la 3.^a la decena y así sucesivamente¹³¹. De estas siete especies, nos hace una nueva clasificación, de la cual resultan las especies perfectas, que son la 5.^a y la 8.^a, y las imperfectas, que son la 3.^a y la 6.^a Además de éstas, nos habla de las especies malas, que son la 2.^a, 4.^a y 7.^a que sirven para formar las ligaduras¹³². Vemos que en este sentido no hay alguna aportación nueva, sino que es la repetición de lo que ya han dicho los tratadistas anteriores.

De la técnica para el uso de las quintas y octavas, nos aclara, como es usual en la técnica contrapuntística, que: “Ni en el contrapunto, ni en la composición se pueden dar dos quintas ni dos octavas o sus compuestas seguidas en un mismo movimiento”¹³³. Aunque no habla de tiempos fuertes o débiles en estos movimientos prohibidos, deducimos que se refiere a cuando se practican de manera sucesiva.

Concluye las normas fundamentales diciendo:

No se permite ir de la 6.^a a la 8.^a, sino cuando el bajo, baja un punto, el tiple sube otro, que es lo que se llama de gradatín. La 8.^a se da bajando el bajo y subiendo el tiple: la 5.^a subiendo el bajo y bajando el tiple: la 3.^a y la 6.^a de cualquier modo: la 5.^a falsa (que es

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Ibid.*, pp. 114-115.

¹³¹ *Ibid.*, p. 115.

¹³² *Ibid.*

¹³³ *Ibid.*

medio punto menos que la justa) no se puede usar sino cuando sale al punto siguiente a la 3.^a gradatín bajando, y subiendo el bajo medio punto. Todo contrapunto menos el de semibreves debe empezar con pausas: en el de semibreves no suele usarse la 6.^a sino cuando el bajo, baja un punto y el tiple sube otro a la 8.^a: todos deben acabar y empezar (menos el de semibreves partidos) en especie perfecta. No se permiten dos puntos seguidos en una misma raya o espacio, para que haya variedad. Cuando en el cantollano se hallen dos puntos seguidos en un mismo signo, se podrá dar la 8.^a bajando el tiple o la quinta subiendo; porque como el bajo no tiene movimiento no se falta a las reglas que previene el arte. El mayor uso que puede hacerse de las terceras o sextas seguidas, es hasta tres. No puede nunca saltarse de mala a buen, ni al revés, haciéndolo siempre de grado cuando ocurra. No será perfecto el contrapunto si no canta natural, evitando toda entonación escabrosa y difícil, dejando alguna vez de poner especie perfecta para conseguir que tenga buena cantoria. Aquel será mejor contrapunto, que observando las reglas del arte imite los puntos del cantollano, o se tome en él, algún tema que lo repita algunas veces en la lección: cuya antiquísima y sabia máxima a el que la siga con rigor, le proporciona mucha utilidad en lo sucesivo¹³⁴.

Estas reglas son muy importantes porque resumen el movimiento esencial de las voces según la tradición del contrapunto riguroso de la época.

Presenta once formas diferentes de contrapunto, las cuales resumimos en el cuadro siguiente:

Cuadro 29. Características de las once formas de contrapunto según Blas Hernández

Tipo de contrapunto	Características
Semibreves	Único que empieza sin pausa y todas sus figuras deben ser buenas.
Mínimas	Empieza con pausa. Todas sus figuras deben de ser buenas, pero se permite la 5. ^a falsa bajando gradatín a la 3. ^a en todos los medios puntos que suba el bajo; cuando este lleve bemoles o sostenidos no se pondrá 8. ^a nunca haciendo uso con más frecuencia de la 3. ^a y 6. ^a
Seminíminas	Éste que se llama de carreras de compasillo se compone de semínimas y mínimas; éstas han de ser buenas todas, y de las semiminimas la 1. ^a y 3. ^a de cada compás: las semiminimas ya sea subiendo o bajando han de cantar siempre de grado y nunca de salto: las carreras han de empezar y acabar a el dar del compás, y no se permiten jamás vuelta en ellas: en 6. ^a nunca puede empezar la carrera ni subiendo ni bajando: en 8. ^a , 5. ^a y 3. ^a se puede principiar bajando, y en 8. ^a y 3. ^a subiendo: se ponen mínimas en este contrapunto en los casos que no caben carreras de semínimas.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 116.

Ternario	Se compone de semibreves y mínimas, siendo aquellos todos buenos y de éstas la primera de cada parte: las carreras han de cantar de grado y sin vuelta, siendo siempre rectas como las de semimínimas ya sea subiendo o bajando, y han de acabar precisamente al dar del compás o sea primera parte; pero se permite que principien en la 1. ^a ó 2. ^a parte del él, según venga mejor; en éste ni en el anterior contrapunto no se permite empezar con carrera: sólo en 8. ^a puede principiar la carrera subiendo, cuando lo hace en la primera parte; bajando en 5. ^a ó 3. ^a ; y en 6. ^a nunca.
Sexquiáltera	Se compone de seis semimínimas, tres al dar y tres al alzar del compás, y de cada tres dos han de ser buenas; se permite dar vuelta en la carrera cuando no hay ningún otro arbitrio: subiendo no se puede dar seis puntos de carrera, y bajando sólo cuando principia en 6. ^a
Semibreves partidos	Se tolera empezar en 6. ^a cuando no se puede en 5. ^a ni 8. ^a ; todas sus figuras deben ser buenas, pero se permite la 7. ^a previniendo en buena y desligando en 6. ^a : el contrapunto de mínimas partidas que sigue, y éste, admiten pausas cuando no hay otro, arbitrio, por la rara posición del cantollano.
Mínimas partidas	Éste debe empezar en especie perfecta, todas sus notas deben ser buenas, pero se permite la 7. ^a al dar y alzar del compás con las mismas condiciones que he dicho en el contrapunto anterior; cuando se haga 7. ^a al alzar es indispensable prevenirla en la misma 7. ^a , pero si es posible gradatín, resolviendo en la última parte en la 6. ^a
9 por 8	Se compone de nueve semimínimas tres en cada parte del compás y debe ser buena la primera de cada parte y una de las otras dos: hay necesidad infinitas veces en este contrapunto de hacer carreras de sólo tres puntos, pero siempre rectas y sin vuelta.
12 por 8	Tiene 12 semimínimas a tres en cada parte, sus reglas tiene mucha conexión y casi son iguales en todo con las del anterior contrapunto
Binario	En éste han de ser buenas todas las mínimas, y de las semimínimas la 1. ^a y 3. ^a de cada parte de las mínimas se hace uso muchas veces en semicopaos; por consiguiente la semínima que les sigue no importa que sea mala, por ser última de parte y de grado.
Ternario mayor	Se usa muy poco este contrapunto, pero sin embargo deben conocerse sus reglas: se compone de 12 semimínimas a cuatro en cada parte, debiendo ser buenas la primera y tercera de cada una: no puede haber compás sin mínima porque no cabe carrera de doce puntos; se colocan en semicopaos como en el anterior cuando no hay otro arbitrio.

FUENTE: HERNÁNDEZ, Blas: *Manual armónico...*, *op. cit.*, pp. 16-19.

Cuando Hernández nos habla de los conciertos o cláusulas a tres, sobre bajo, nos dice que es una de las posibilidades en la composición que más recursos melódicos presenta, incluso más que los de cuatro voces, ya que siendo tres, permite situaciones que a cuatro no se pueden dar por la intervención de esa otra voz. De las normas que rigen este tipo de contrapunto nos dice:

Debe procurarse en esta música que no falte nunca la tercera, y la otra voz cuando no pueda llevar 5.^a ocupará la 8.^a: en los sostenidos o si —del tono 3.^a con 6.^a— Las consonancias armónicas son tres; 1.^a consonancia perfecta, que se compone del bajo, su 3.^a mayor o menor y 5.^a justa: 2.^a consonancia imperfecta o primera inversión de aquella, se compone del Bajo, su 3.^a y 6.^a y 3.^a consonancia se llama de suposición porque debe suponérsela otro bajo fundamental o sea 2.^a inversión de la primera, se compone de la tónica su 4.^a y su 6.^a Cuando el bajo se halle en l punto si —y en el siguiente compás sube al do—, o teniendo un sostenido suba también en el compás siguiente medio punto, se le pondrá primero la armonía de 3.^a y 6.^a, y en la 3.^a parte 5.^a falsa y 6.^a De estas especies la 8.^a es la más perfecta, porque un semitono que se la añada o se la quite algún semitono, no pasa a mala, sino a falsa o superflua (ahora aumentad). La 3.^a que suena bien contadas las especies consonantes, es la más grata y armoniosa de todas las especies consonantes. La 6.^a es la menos perfecta de todas las especies consonantes, porque no cabe en la armonía perfecta. Hacen buen sonido y forman armonía o consonancia, la 3.^a con la 5.^a: la 3.^a con la 8.^a: la 3.^a con la 6.^a: y la 4.^a con la 6.^a En toda composición sea a tres, cuatro o más voces, el bajo es la primera voz: si la composición es a tres y la armonía es perfecta, la que está en 5.^a u 8.^a es la 2.^a voz; y la que lleva la 3.^a es la 3.^a voz: si la consonancia es imperfecta la que lleva la 3.^a es la 2.^a voz, y la que lleva la 6.^a la 3.^a voz: cuando la consonancia es de suposición, es la 2.^a voz la que lleva la 4.^a, y la que lleva la 6.^a es la 3.^a voz¹³⁵.

Los movimientos que se pueden utilizar, a tres partes, son el recto, oblicuo y contrario. Se entiende, como en la actualidad, que el movimiento recto es cuando suben o bajan ambas voces; el oblicuo, cuando una se está quieta y otra se mueve y, contrario cuando una de las voces sube y la otra baja.

De las ligaduras, lo que nosotros llamamos sínkopas, Hernández nos dice que son la esencia de los conciertos, por ser éstos muy simples sin aquellas, y para su realización es necesario que estén conformadas de tres partes, siendo éstas: prevenir, ligar y desligar o resolver. La prevención, o preparación para nosotros, siendo la primera parte de la ligadura, debe provocar siempre una especie consonante, aunque alguna vez, dice, es en la misma disonante. La ligadura, o síncope propiamente dicha,

¹³⁵ *Ibid.*, pp. 120-121.

siempre es especie mala, por tener que haber sobre ella el punto que le sigue más alto, y que debe llevar otra voz para hacerla chocar armónicamente. La última parte, conocida como la resolución, debe descender provocando siempre una especie buena o consonante. Las ligaduras aceptadas para Hernández son todas las especies malas, como la 2.^a, 4.^a, 5.^a falsa, 7.^a y 9.^a

Como era la tradición de la época, y Hernández no es la excepción, los “pasos”, no se refieren a lo actualmente conocido como aquel ornamento o nota extraña que une un intervalo melódico de tercera o aquellos que conectan un intervalo de cuarta, sino, es con la acepción que los tratadistas de principios del siglo XIX continúan utilizando, el presentar una línea melódica, la cual se imita de una manera más o menos perfecta, es decir, ya sea igual o cambiando algo en su interválica o en sus figuras¹³⁶.

Para los conciertos o cláusulas a cuatro, sobre bajo, nos dice:

La consonancia perfecta se forma del bajo, 3.^a mayor o menor, 5.^a justa, y 8.^a: la imperfecta o su primera inversión, del bajo, 3.^a 6.^a y 8.^a: y la de suposición o 2.^a inversión, 4.^a, 6.^a, y 8.^a. A cuatro voces no se hace sino seguir las mismas reglas que a tres, con la diferencia de añadir la 8.^a como 4.^a voz: para evitar quintas u octavas, se duplica una especie buena en 8.^a si es posible una de otra en la media parte anterior; en los signos de Befavemi o si de un tono, y en los sostenidos, si el bajo sube en su primer movimiento el medio punto, en la primera mitad de su compás se pondrá la imperfecta, y en la segunda 5.^a falsa; si el bajo no sube el medio punto en ese caso seguirá la imperfecta en todo el compás. En los sostenidos y bemoles regularmente no se pone 8.^a con la postura imperfecta de 3.^a y 6.^a que suelen llevar, sino duplicar una de las dos imperfectas¹³⁷.

Las ligaduras a cuatro partes no son otra cosa que a tres, según lo dice el autor. Sólo indica que se aumenta la cuarta voz en 8.^a para la ligadura de 4.^a; la 5.^a u 8.^a según venga mejor para la de 7.^a; la 3.^a para la de 5.^a falsa; y la 5.^a para la de 9.^a¹³⁸.

¹³⁶ Véase Pasos a tres voces HERNÁNDEZ B.: *Op. cit.* pp. 126-130.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 131.

¹³⁸ Véase Ligaduras sobre bajo a cuatro HERNÁNDEZ, B.: *Op. cit.*, pp. 132-133.

Respecto a los pasos, a cuatro, también serán las mismas reglas aplicadas en los contrapuntos a tres partes, sólo que ahora, al aumentar una voz, ésta, dice el autor, no hace sino esperar con pausas a las otras dos que entran antes “repitiendo a una de ellas, aunque el orden regular exige que sea precisamente a el paso o primera voz, así como la 4.^a sino llevase el cantollano repetiría a la contestación para no decir dos voces seguidas una misma cosa, y sí, en alternativa”¹³⁹.

Los contrapuntos sobre tiple, o sobre cantollanos de tiple, los hace una voz baja, glosando los puntos de aquel con toda clase de compases y figuras. Y, como es costumbre en el contrapunto, cuando se va aumentando el número de voces o se hacen contrapuntos en diferentes posiciones, las reglas esenciales no varían y sólo se incluyen las propias que caracterizan precisamente la circunstancia nueva. En este sentido, la diferencia que ahora se presenta es que tenemos un tiple para las especies y antes era sobre un bajo: “pues las perfectas de 5.^a y 8.^a de un punto que lleva un tiple como re –son Sol- y Re–; y si un bajo llevase un Re –sería La– y Re; por consiguiente en no hacer 4.^a por 5.^a debe haber mucho cuidado”¹⁴⁰. Además, nos aclara el autor, la ligadura de 7.^a que se hacía en los contrapuntos partidos de sobre bajo, en estos de sobre tiple resulta de 2.^a, por tanto todo lo prohibido y permitido, sigue vigente¹⁴¹.

Los Conciertos a tres, sobre tiple, hacen la música más sonora y con más recursos compositivos que los realizados sobre bajo, por ejemplo, se pueden hacer diversas ligaduras que no se pueden aplicar en los conciertos a tres sobre bajo. Ahora bien, en los conciertos a tres sobre tiple, nos dice Hernández que se “suele acabar sin tercera muchas veces, quedando el bajo en 8.^a del cantollano y la voz de en medio en 5.^a”¹⁴².

¹³⁹ *Ibid.*, p.134.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 136.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 133: “Hay dos géneros de ligaduras: *precisa* y *burlada*: se llaman precisas las más comunes y que guardan el orden que llevo explicando las reglas; y burladas, las que no desligan por el orden regular, como sucede muchas veces que quitando una parte o media de valor a ligadura, ocupan en aquel tiempo una consonante (la 3.; ó 5.^a) para evitar dos octavas con el movimiento del bajo; o también para dar mayor gracia al canto, resolviendo a su tiempo sin embargo de esta novedad en el punto que les corresponde. También suelen llamarse por la escuela antigua a otros tres géneros de ligaduras: Lata, diminuta, y voluntaria [...]”.

¹⁴² *Ibid.*, p. 138.

Los conciertos a cuatro, sobre tiple, son los más completos desde una perspectiva armónica, ya que para la conformación de toda su armonía, se aplica el unísono, la 3.^a, 5.^a, y la 8.^a. Otras características que nos menciona Hernández son:

Estos conciertos a cuatro se escriben con las claves naturales por no haber inconveniente en ello [...]. En los puestos y colocación de voces de esta música se guardan las mismas reglas que en la de a cuatro sobre bajo, juzgando como voz particular al cantollano del tiple, sin olvidarse de las prevenciones hechas para el mejor acierto en las ligaduras y demás. Según los antiguos, todas las infinitas ligaduras que pueden hacerse se reducen precisamente a dos clases: o de 7.^a ó de 2.^a [...]. La ligadura de 9.^a también la comparan los antiguos impropriamente (en mi concepto) con la de 2.^a. y muchos inteligentes que, sólo por la práctica están obligados a conocer la diferencia tan notable y distinto carácter que existe entre las dos, son partidarios acérrimos de esta opinión. El autor del gran *Mapa Armónico* Don José Nonó, director en 1829 del Real Conservatorio de Música de Madrid, hablando de estas dos ligaduras en la tercera sección de su explicación armónica, dice: “La 9.^a es absolutamente diferente de la 2.^a. su diferencia consiste en la distancia, en la preparación en la resolución, en el acompañamiento y en su principio: la 2.^a puede estar en la distancia de 2.^a de 9.^a o 16.^a indiferentemente: al contrario la 9.^a, debe siempre estar en distancia de tal 9.^a por lo menos: la 2.^a se prepara y resuelve por el bajo: la 9.^a se prepara y resuelve por el alto o la parte superior: la 2.^a se acompaña con 4.^a y 6.^a: la 9.^a se acompaña con 3.^a y 5.^a: finalmente, la 2.^a no es más que una inversión o derivado de una postura de 7.^a, como do-re-fa-la-; y la 9.^a es una postura perfecta donde la 8.^a se suspende momentáneamente como do-mi-sol-re- que no tiene ninguna semejanza con la otra, como hemos visto”. A una explicación tan clara y convincente, nada tengo yo que añadir, sino que mi opinión es conforme e igual en todo a ella¹⁴³.

Aquí encontramos una diferencia en el tratamiento de las ligaduras de 2.^a y 9.^a, por ejemplo, nos dice el autor que la 2.^a se acompaña con 4.^a y 6.^a y la 9.^a con 3.^a y 5.^a, y otros tratadistas como Eximeno ya habían especificado que la 2.^a se acompañaba con 4.^a ó 5.^a y, la 9.^a con 3.^a, 6.^a e incluso 5.^a. Ahora bien, las diversas interpretaciones que existen con relación a la diferencia o semejanza entre la 2.^a y la 9.^a siempre se han dado. Consideramos que en la actualidad esto se ha superado y

¹⁴³ *Ibid.*, pp. 140-141.

no debe caber duda alguna de que una 2.^a es un intervalo que produce específicamente esa distancia entre dos sonidos, y la 9.^a es más tolerable, es decir, puede estar en distancia real de una 9.^a o en su intervalo compuesto equivalente.

Resulta interesante la apreciación que el autor tiene respecto al sistema para estudiar la composición, el cual se basa en fundamentar las ventajas que se tienen al principiar su estudio por la armonía natural o como él la llama también: música suelta. Según manifiesta, es costumbre enseñar la composición principiando por los contrapuntos, conciertos o cláusulas y los pasos a tres y a cuatro, sobre cantollanos de bajo y tiple, orden que dejaron los antiguos con la intención de facilitar a los niños el conocimiento necesario para hacer, con menos trabajo que en el suelto, toda clase de ligaduras, por lo sencillo que resulta de esta forma: prevenir, ligar y resolver, en partes iguales, y sin suposiciones ni glosas, que es lo que resulta más complicado para los principiantes¹⁴⁴. Sin embargo, Hernández afirma que es mejor iniciar el estudio de la composición por la música suelta y no por la ligada. Para reforzar su idea, cita al Señor García, “el Españolito”, famoso maestro de capilla en el Pilar de Zaragoza, que era considerado, según Hernández, como uno de los mejores genios para la música que ha producido España en esos años de 1837. De él nos dice:

[El Señor García] A su vuelta a España que fue apresurada por librarse de los muchos émulo que allí [en Italia, donde desde muy joven había partido], dio a la prensa una especie de manifiesto músico, o sea carta misiva que mandó a todos los organistas y maestros de capilla de las catedrales y colegiatas: en cuyo documento hablando de la música ligada y suelta, o mística y profana, se halla el siguiente párrafo que también he visto estampado en un nuevo y pequeño método: “En uno y otro caso dice la escuela de la música se reduce en saber bien y posesionarse completamente de la armonía, de la modulación y de la melodía. Nadie ignora que estas dos últimas partes son deducidas enteramente de la armonía. Pero por desgracia la armonía no ha sido enseñada con la claridad, sencillez, orden y extensión necesaria para formar músicos, sino más bien para formar matemáticos en unos países, y en otros, ingenios góticos y pedantes, cuyos estudios músicos de nada sirven a la misma música: o si no véanse

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 142.

una oposición de maestro de capilla de alguna catedral, y no se verá, generalmente hablando cosa más absurda”. En otro párrafo se halla el trozo siguiente: “en esta facultad hay tantos ramos que aprender, unos ingeniosos, y otros pedantescos por no decir ridículos, que para llegar uno a ser mediano maestro de capilla, cuales son los compositores de música sagrada se necesita consumir casi la mayor parte de la vida, y tal vez sin llegar a componer una pieza que pueda interesar y agradar, cuyo principal objeto es el de la música, así como el de la elocuencia y el de todas las bellas artes”. [...].

[Los alumnos] después de bien enterados en la armonía, a estudiar los contrapuntos y demás que corresponde a la música ligada sobre bajo y tiple, [...]. Luego formarán posturas sencillas, y con ligaduras a cinco, 6, 7, y 8 voces, en gajotes que a propósito les pondrá el maestro por el estilo del suelto: tomando en seguida una idea de la difícil (para trabajarse bien) y no muy esencial música que, aunque de mucha habilidad y mérito como es la de trocados, cangrizantes [*sic*], cánones, etc., casi se ha desterrado por poco armoniosa y agradable¹⁴⁵.

Para concluir con el tema propiamente del contrapunto que presenta Hernández en su método, no podemos terminar sin mencionar los contrapuntos de canto de órgano. Estos contrapuntos, dice el autor, se hacen con las mismas reglas que los realizados sobre cantollano de bajo o tiple y también con toda clase de figuras y compases. La diferencia estriba en que el canto de órgano es una voz cantante que lleva distintas figuras, aunque nunca diminutas, pero hace todo tipo de movimientos “como dar vuelta en las carreras, principiarlas por donde estén mejor, dar puntos sueltos, y ligar, o hacer otros semicopaos para dar más gracia al canto, poner pausas cuando no haya otro arbitrio o para hacer un pasaje más brillante”¹⁴⁶.

Las Cláusulas a cinco, se consideran como las de cuatro, la diferencia es que se le añade un tiple que lleva duplicada una voz o especie consonante de las otras. La música a 6 se escribe con dos triples, dos contraltos, un tenor y el bajo; “ocupando una voz la 3.^a del tono o sea del bajo, dos voces la 5.^a y dos la 8.^a: con mucha facilidad pueden cometerse dos quintas o dos octavas, que siempre siguen prohibidas”¹⁴⁷. La música a 7 partes se escribe con dos triples, dos contraltos, dos tenores, y el bajo; ocupando

¹⁴⁵ *Ibid.*, pp. 144-145.

¹⁴⁶ *Ibid.*, pp. 145-146.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 147.

dos voces la 3.^a, dos la 5.^a, y dos la 8.^a, del bajo. En este tipo de composición, nos dice el autor, se permiten dos quintas seguidas cuando una es justa y la otra es falsa¹⁴⁸.

En la música a ocho voces, ya estamos hablando de dos coros completos, los cuales estarán regidos por las mismas reglas, y la única diferencia que señala Hernández es que el bajo del primer coro se duplica con el del segundo, colocando las octavas siempre que sea posible en movimiento contrario. Por la naturaleza de este tipo de composición se permiten algunas licencias en pro de una mejor conducción de las líneas melódicas, tal es el caso de la duplicación o triplicación de una voz quieta para no desatender la naturalidad en el canto, la mejor armonía o la cadencia. Sin embargo, Hernández no precisa cuáles serán concretamente las licencias que se podrán utilizar, sólo da a entender que podrá ser más libre. Ahora bien, respecto a continuar agregando más voces, dice que ya no es posible, porque al colocar más voces lo que se hace es duplicar o triplicar las especies, de ahí que las composiciones a ocho partes se les llama también “posturas a ocho Real”, dando a entender que las que le siguen son un tanto artificiales.

Para concluir el estudio de este tratado nos parece relevante destacar que el tratado, no contiene ejemplos musicales debido a que el autor piensa que no eran convenientes porque el objetivo de su método es enseñar a los niños con toda claridad, cosa que resulta paradójica. En el sentido de la práctica, el autor señala que después de que se estudie cada tema el alumno debe realizar tantos ejercicios como necesite para obtener su dominio.

Otra circunstancia que nos parece importante señalar es que los temas, aunque parecen estar ordenados y expuestos de forma gradual respecto a su dificultad, no resultan de esta manera, sólo es cuestión de observar que sin los antecedentes realmente necesarios, introduce al alumno en el estudio del contrapunto y, a falta de ejemplos, es difícil que un estudiante principiante, mucho menos un niño, capte completamente la idea de cada tema. Más que nada parece una guía de consulta para un profesor o alguien que ya tiene un dominio de la materia.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 149.

2.8 El equilibrio técnico de Indalecio Soriano Fuentes

Importante compositor y pedagogo español (1787-1851) formado musicalmente por Antonio Gómez, quien a su vez fue discípulo de Francisco Javier García, el Españolito (1730-1809). En 1845 escribió su *Tratado de armonía y nociones generales de todas las especies de contrapunto libre moderno, del trocado y del canto retrógrado o cangrizante*, el cual estaba dirigido a todos aquellos interesados en el estudio de la composición desde sus principios más elementales.

El motivo por el que el autor realizó esta obra fue porque consideró que era necesario llenar el espacio que había en el terreno de la composición con un tratado de armonía escrito en español.



Il. 40. Cubierta del libro *Tratado de armonía y nociones generales de todas las especies de contrapunto libre...*, 1845, de Indalecio Soriano. [B.M.M., sig.: H66; B.N.E., sig.: M/1018, micro.: 172. Dimensiones: 22,5 cm de ancho por 31 cm de largo].

Con esto, no pretendía realizar una obra original, sino nutrida de lo que los autores extranjeros y españoles ya habían expuesto en sus obras, sin embargo, quiso dar un toque de modernidad a su propuesta que consiste en equilibrar las tendencias polarizadas de rigidez y libertad técnica.

[...] Tal es nuestra opinión, y con arreglo a ella hemos dado a la luz este método, en el que hemos guardado un medio prudente entre la demasiada rigidez de los preceptos y la inmoderada libertad, porque aquella aprisiona el genio, y ésta precipita en absurdos que son contrarios a los verdaderos principios de la Armonía: principios, que si alguna vez han sido traspasados por hombres de talento, se ha debido a nuestro modo de ver, a que su intención era dramática y no armónica; porque para expresar el desorden que reina en las grandes pasiones, no hay veces otro recurso que el salir de la esfera ordinaria, a que en casos comunes no debemos reducir. Si fuera de éstos se han cometido disparates, los profesores cultos los reprueban y proscriben su imitación. Hemos descendido a muchas pequeñeces que no han querido descender otros autores, porque éstos han escrito generalmente para los que saben, y nosotros para los que quieren aprender, por cuya causa ha salido la obra más larga de lo que hubiésemos deseado, pero la enseñanza de muchos años nos ha hecho conocer, que en conciencia no debíamos omitir lo que creíamos necesario. Últimamente, hemos dado una nomenclatura sencilla, con la cual se entiendan los maestros y los discípulos sin confundir unas cosas con otras, absteniéndonos de introducir nombres extravagantes y exóticos. Grande será nuestra satisfacción, si conseguimos hacer un servicio a la juventud que tanta atención nos merece, y a quien con el mejor celo ha dedicado sus tareas¹⁴⁹.

Cuadro 30. Estructura del *Tratado de armonía de Indalecio Soriano Fuentes*

Nociones Generales	Tratado de armonía 1. ^a parte	Tratado de armonía 2. ^a parte
Del sonido y los intervalos	División de los acordes en tres sonidos	Ritmo
Género diatónico y cromático	Marcha o movimiento de las voces	Melodía
Inversiones de los intervalos	Tercera o sexta dobla o duplicada	Fraseo y diseños melódicos
Movimientos armónicos	Posiciones de las voces o melodías	Armonización de las escalas diatónica y cromática
Marcha de las consonancias	Sucesión de acordes	Contrapunto
Tiempos fuertes y débiles del compás	Clasificación de los movimientos del bajo	Contrapunto libre moderno dividido en 8 especies
Melodía, armonía y ritmo	Cadencias	Contrapunto trocado a la octava
Formación de acordes	Modo de iniciar los acordes	Trocado a tres, a la octava
Acordes naturales y alterados	Denominación de acordes	Trocado a cuatro, a la octava
Inversión y formación de acordes	Marcha de bajo de un acorde a otro	Imitación

¹⁴⁹ Véase la Dedicatoria del autor en SORIANO FUENTES, Indalecio: *Tratado de Armonía y Nociones Generales de todas las especies de Contrapunto Libre Moderno, del trocado y del Canto Retrógrado o cangrizante*. Madrid, Almacén de Música de Lodre, 1845. (Ar. de la B.N.E., sig.: M/1018, micro.: 172, formato de 22,5 cm de ancho por 31 cm de largo, empastado en cartón duro).

Armonización	Colocación de las voces	El canon
	Marchas armónicas	Canon retrógrado
	Acordes de cuatro notas	Canon cangrizante
	Acordes de cinco notas	
	Acordes alterados	
	Resoluciones de acordes de 7. ^a	
	Notas accidentales: apoyatura,	
	paso, floreo, retardo, anticipo y	
	pedal	
	Modulación	

FUENTE: SORIANO FUENTES, Indalecio: *Tratado de armonía...*, op. cit.

No es la intención de Soriano profundizar en el tema del contrapunto porque su tratado tiene como principal objetivo el estudio de la armonía, sin embargo, hace alusión al contrapunto pero con un enfoque más libre que lo hace, según el autor, más útil porque lo presenta sin las reglas arbitrarias que normalmente se encuentran en los métodos tradicionales.

Su concepto sobre el estudio del contrapunto y las reglas que deben emplearse, lo podemos identificar en el texto siguiente:

[...] si el contrapunto es el trabajo que enseña a formar las ideas o diseños melódicos sobre los acordes para pasar a la Composición, y en ésta se halla infringidas muchas de las reglas de aquel, ¿de qué sirve un estudio tan severo? Y porqué el contrapunto no se ha de hacer todo lo que se hace en la armonía y composición libre? ¿Acaso son diferentes las reglas de uno y de otro? Creemos que no, y bajo este supuesto formaremos las varias especies de contrapunto, ateniéndonos a los principios establecidos en el tratado de armonía, dejando preocupaciones a un lado, pues las reglas siempre deben ser las mismas. Lo que si haremos en el contrapunto a dúo, será no usar la 4.^a justa, pero sí usaremos la aumentada y la 5.^a disminuida, y usaremos el salto de 8.^a el de 6.^a, y el de 5.^a y 4.^a disminuidas especialmente bajando. También usaremos las apoyaturas simples en el contrapunto de 3.^a especie a tres que se compone de semínimas, pues no hay un motivo de paso y adorno. En el contrapunto se procurará que cada nota sea distinta especialmente cuando es a dúo, pero cuando convenga, puede repetirse en un mismo grado. También se preferirá el movimiento contrario al recto y al oblicuo, pero pueden usarse los tres. Hasta el contrapunto de 7.^a especie, sólo se

usan acordes de tres notas, el de la dominante de la escala, y el de la 7.^a de la escala, se presentan generalmente sin fundamental¹⁵⁰.

Si bien es cierto que las normas que rigen el enlace de los acordes en la armonía tienen una relación directa en la conducción de las voces en el contrapunto, no podemos suponer que son compatibles cien por cien, incluso tomando en cuenta las excepciones que el mismo Soriano nos dice. De tal suerte que nos parece poco prudente la propuesta del autor para el estudio del contrapunto porque carece del sustento técnico necesario para conducirse con éxito en el proceso de aprendizaje de esta disciplina. El problema no es en sí que sean incompatibles las reglas de la armonía con las de contrapunto, porque incluso llegan un momento a fusionarse, sino que este tratado no contiene la suficiente información para comprender cómo se van confeccionando paso a paso cada ejercicio contrapuntístico.

Dichos ejercicios contrapuntísticos obedecen a la división o clasificación que hace Soriano del contrapunto, clasificación que presentamos a continuación en forma de cuadro:

Cuadro 31. Esquema general para el estudio del contrapunto libre según Indalecio Soriano Fuentes

Tipo de contrapunto	Características
1. ^a especie, nota contra nota, a 2, 3 y 4 partes	Puede formarse con cualesquier clase de figuras, hasta corcheas y, en todo tipo de compases
2. ^a especie, 2 notas contra una, a 2, 3 y 4 partes	Se forma de dos figuras de blanca contra una redonda. Puede cambiarse el contrapunto a otra de las voces. pueden usarse dos acordes por compás
3. ^a especie, 4 notas contra una, A 2, 3 y 4 partes	A partir de 3 partes se pueden mezclar las especies, la 1. ^a , 2. ^a y 3. ^a
4. ^a especie, 8 notas contra una, A 2, 3 y 4 partes	Se puede utilizar la apoyatura y adornos dobles. A partir de 3 partes se pueden hacer mezclas de especies: 1. ^a , 2. ^a , y 4. ^a ó 1. ^a , 3. ^a y 4. ^a . Se puede cambiar libremente la especie característica a otra voz
5. ^a especie, 16 notas contra una, A 2, 3, y 4 partes	Se conforma de 4 grupos de cuatro semicorcheas cada uno. A partir de 3 partes se pueden hacer mezclas de especies: 1. ^a , 2. ^a y 5. ^a ó 1. ^a , 3. ^a y 5. ^a ó 1. ^a , 4. ^a y 5. ^a

¹⁵⁰ SORIANO FUENTES, I.: *Tratado de armonía...*, op. cit., pp. 294-295.

6. ^a especie, 12 notas contra una, (tresillos), a 2, 3 y 4 partes	Se conforma de 4 grupos de tresillos de octavos. A partir de 3 partes se pueden hacer mezclas de especies: 1. ^a , 2. ^a y 6. ^a ó 1. ^a , 3. ^a y 6. ^a
7. ^a especie, sínkopas, a 2, 3 y 4 partes	Utilización de la figura de blanca sincopada. A partir de 3 partes se pueden hacer mezclas de especies: 3. ^a y 7. ^a . A 4 partes se puede mezclar la 7. ^a , 2. ^a y 3. ^a
8. ^a especie, florido, a 2, 3 y 4 partes	Se conforma de la utilización libre de todas las especies, agregando, además, el puntillo de aumentación, notas accidentales y el trino. Se forma sobre un canto o motivo dado o sin él. Un canto llano se puede modificar cambiando, al gusto, el valor de las figuras

FUENTE: SORIANO FUENTES, Indalecio: *Tratado de armonía...*, *op. cit.*

La división en 8 especies que Soriano hace para el estudio del contrapunto representa una alternativa muy diferente a lo que se había estado utilizando hasta ese momento en este tipo de trabajos; incluso viéndolo desde una perspectiva actual representa un caso aislado en el marco histórico de la técnica contrapuntística.

Entre las novedades que nos presenta Soriano en su propuesta, sobresale, por ejemplo, que no es en la cuarta especie donde se incluye el estudio de las sínkopas, sino hasta la 7.^a especie. Es notorio que la subdivisión en especies que hace este autor para el estudio del contrapunto resulta muy personal. Veamos algunas características de cada una de las especies, lo cual nos permitirá conocer más sobre cada una de estas clasificaciones.

En la primera especie, como bien señala el cuadro anterior, se trata de utilizar una nota contra otra de la misma figura, ya sean redondas, blancas, blancas con puntillo, negras o corcheas, a 2, 3 ó 4 partes. En estos ejercicios se utilizan intervalos armónicos consonantes perfectos o imperfectos, es decir, la 3.^a, 5.^a, 6.^a y 8.^a, con el cuidado de que tanto las quintas como las octavas se aborden por movimiento contrario. Veamos dos ejemplos de contrapunto a cuatro partes de primera especie, es decir, nota contra nota. Obsérvese que en el primer ejemplo se hace uso de figuras de negras y, en el segundo, de corcheas:



Ej. 67. Soriano Fuentes, Indalecio: Ejemplo de contrapunto a cuatro, nota contra nota [figuras de negra]. (En Soriano Fuentes, I.: *Tratado de armonía...*, 1845, p. 296).



Ej. 68. Soriano Fuentes, Indalecio: Ejemplo de contrapunto a cuatro, nota contra nota [figuras de corchea]. (En Soriano Fuentes, I.: *Tratado de armonía...*, 1845, p. 296).

En la segunda especie, Soriano nos propone iniciar y terminar los ejercicios a dos voces con intervalo armónico de 8.^a y, a tres, el principio deberá contemplar un juego interválico entre la 3.^a, 5.^a y 8.^a, concluyendo en un acorde de primer grado en estado fundamental integrado por su tercera y la duplicación de la nota fundamental. Es importante destacar que, desde esta especie en adelante, es posible utilizar, según el criterio de Soriano, dos acordes en un compás y, además, el acorde de cuarta y sexta.

Desde la 2.^a especie de contrapunto en adelante, pueden usarse dos acordes en un compás, según se observará en los ejemplos, y el acorde de 4.^a y 6.^a, puede usarse con toda libertad a tres y a cuatro, y tanto la 8.^a como la 5.^a pueden usarse por el movimiento contrario convergente y divergente y también por el recto no haciendo 8.^a y 8.^a seguida, ni 5.^a y 5.^a, y una nota consonante interpuesta entre 8.^a y 8.^a, y entre 5.^a y 5.^a, evita la sucesión de estas pues todo lo demás son preocupaciones que a nada contribuyen más que aprisionar el genio, y aunque no podemos autorizar la sucesión de 8.^{as} ni de 5.^{as} porque un buen compositor tiene buenos recursos para evitarlas, también decimos francamente que dos 8.^{as} ni dos 5.^{as} no es un

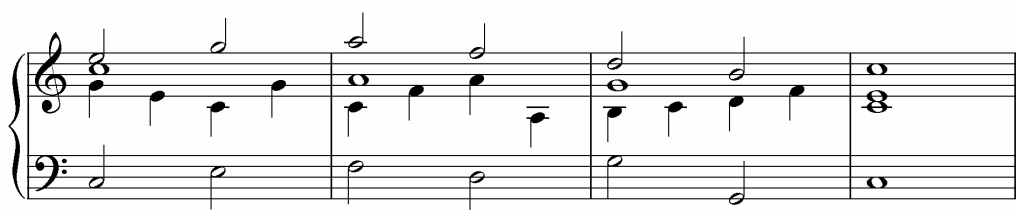
error craso porque no destruyen la armonía, y sólo diremos que el que las comente, prueba poca pericia en el arte, o mucho descuido en escribir correctamente¹⁵¹.

Cuando esta 2.^a especie se trabaja a cuatro voces, también existe la posibilidad de que 3 voces la lleven:



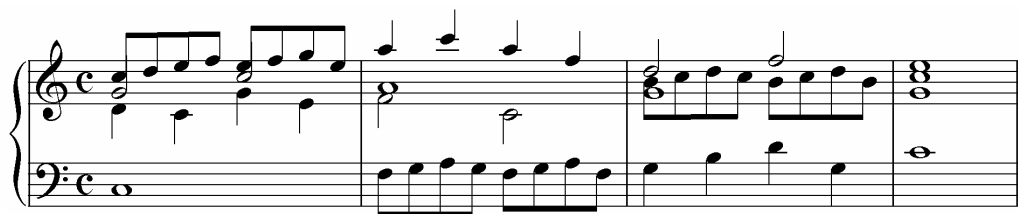
Ej. 69. Soriano Fuentes, Indalecio: Ejemplo de contrapunto a cuatro, segunda especie. (En Soriano Fuentes, I.: *Tratado de armonía...*, 1845, p. 298).

Para tener una visión más clara de la forma en que el autor maneja las especies, creemos indicado presentar a continuación un ejemplo de cada una de éstas, a partir de la tercera, en su versión a cuatro partes y con las combinaciones de especies que el autor admite libremente.



Ej. 70. Soriano Fuentes, Indalecio: Ejemplo de contrapunto a cuatro, tercera especie con combinación. (En Soriano Fuentes, I.: *Tratado de armonía...*, 1845, p. 299).

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 297.



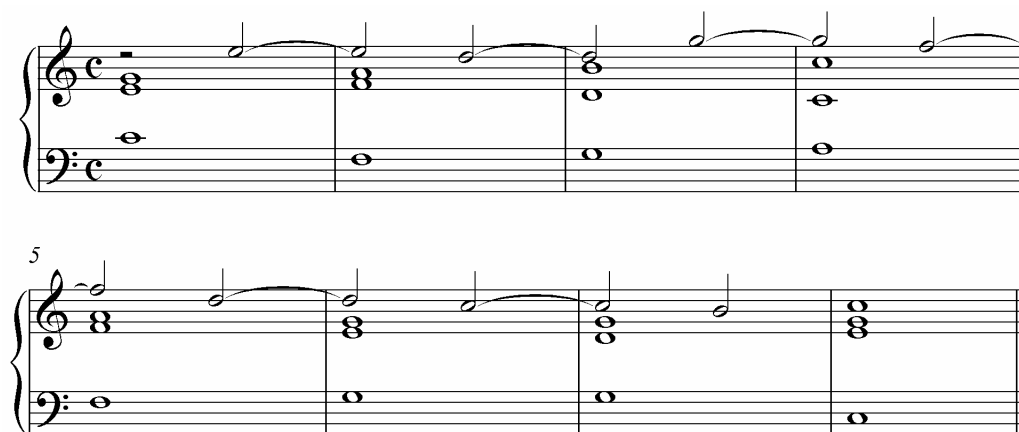
Ej. 71. Soriano Fuentes, Indalecio: Ejemplo de contrapunto a cuatro, cuarta especie, con combinación. (En Soriano Fuentes, I.: *Tratado de armonía...*, 1845, p. 301).



Ej. 72. Soriano Fuentes, Indalecio: Ejemplo de contrapunto a cuatro, quinta especie, con combinación. (En Soriano Fuentes, I.: *Tratado de armonía...*, 1845, p. 304).



Ej. 73. Soriano Fuentes, Indalecio: Ejemplo de contrapunto a cuatro, sexta especie, con combinación. (En Soriano Fuentes, I.: *Tratado de armonía...*, 1845, p. 307).



Ej. 74. Soriano Fuentes, Indalecio: Ejemplo de contrapunto a cuatro, séptima especie, con combinación. (En Soriano Fuentes, I.: *Tratado de armonía...*, 1845, p. 309).

The musical score is divided into three systems, each containing four staves. The first system (measures 1-3) features a complex contrapuntal texture with various rhythmic patterns. The second system (measures 4-6) continues the texture with more intricate figures. The third system (measures 7-9) concludes the example with a final cadence. The notation includes treble and bass clefs, a common time signature, and various note values and rests.

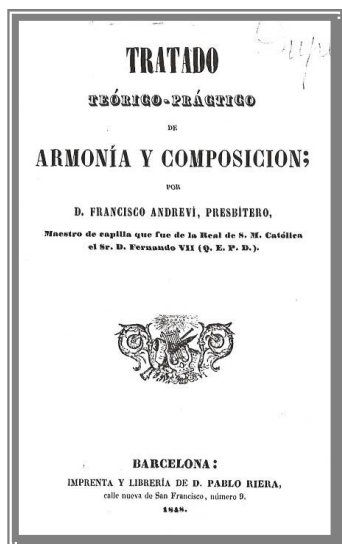
Ej. 75. Soriano Fuentes, Indalecio: Ejemplo de contrapunto florido a cuatro, octava especie, sobre el canto dado en el bajo. (En Soriano Fuentes, I.: *Tratado de armonía...*, 1845, pp. 310-311).

2.9 Armonía y contrapunto como sinónimos: Francisco Andreu

Francisco Andreu Castellá nació en Sanahuja (Lleida) en 1786 y murió en Barcelona en 1853. Sus primeros estudios los realizó como niño cantor en la catedral de La Seu d'Urgell (Lleida) y posteriormente estudió órgano en Barcelona con Joan Quintana y composición con Francesc Queralt. Su actividad musical la desarrolló básicamente en Barcelona y Valencia, aunque también tuvo participación activa en París donde trabajó como organista¹⁵².

Sus obra como compositor es muy extensa, casi toda en la línea religiosa y litúrgica. En el aspecto teórico nos dejó únicamente su *Tratado teórico práctico de armonía y composición*, publicado en Barcelona en 1848, pero tal fue su recepción que fue traducido al francés y editado en París ese mismo año.

La obra fue escrita por Andreu pensando directamente en sus alumnos con la intención de ofrecerles un material que contuviera el conocimiento simplificado de las reglas de la composición de tal manera que se impusiera la escuela moderna sobre la antigua.



Il. 41. Cubierta del *Tratado teórico práctico de armonía y composición*, 1848, de Francisco Andreu.

[B.N.E. sig. M/3485. Dimensiones 17 cm de ancho por 26 cm de largo].

¹⁵² Véase FRANCESC, Bonastre: "Andreu Castellá, Francisco". *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, op. cit., vol. 1, pp. 457-458.

La estructura y contenidos del tratado se expresan en el siguiente cuadro:

Cuadro 32. Estructura del *Tratado teórico práctico de armonía y composición* de Francisco Andreu

Parte 1. ^a	Parte 2. ^a	Parte 3. ^a	Parte 4. ^a	Parte 5. ^a	Parte 6. ^a	Parte 7. ^a
Introducción Conceptos fundamentales	Contrapunto o armonía	Acordes disonantes y modulación	Notas principales y accidentales (ornamentación)	Melodía, Imitación y formas vocales e instrumentales	Contrapunto trocado, canon y fuga	Instrumentación

FUENTE: ANDREVÍ, Francisco: *Tratado teórico práctico de armonía y composición*..., *op. cit.*

De los conceptos básicos de la composición que menciona en la primera parte, podemos rescatar algunos que nos parecen interesantes porque nos sirven de base para comprender mejor cómo hace el despliegue teórico que integra el estudio de la composición. En principio, encontramos una de las primeras manifestaciones de cambio respecto a la escritura musical con relación a los tipos de claves. Nos dice Andreu que en la música moderna “las llaves de Do en segunda línea y la de Fa en la tercera no sirven más que para transportar”¹⁵³, de tal manera que ya era común que algunos compositores se decantaran por emplear, en lugar de las claves de Do para el tiple, alto y tenor, la de Sol.

Las escalas mayores y menores son consideradas de la misma forma que en la teoría actual, pero encontramos sutiles diferencias en los nombres tonales de sus grados. El primer grado recibe el nombre de *tónica*, el segundo de *segunda*, el tercero de *mediante*, el cuarto de *subdominante*, el quinto de *dominante*, el sexto de *sexta* y, el séptimo de *sensible*.

Respecto a los intervalos, además de la denominación numérica basada en la distancia que hay de un sonido a otro, Andreu se ajusta a la tradición clasificándolos según su composición, es decir, según los tonos y semitonos que contengan, de tal

¹⁵³ ANDREVÍ, Francisco: *Tratado teórico práctico de armonía y composición*. Barcelona, Imprenta y Librería de D. Pablo Riera, 1848, p. 5. (Ar. de la B.N.E., sig.: M/3485, formato de 17 cm de ancho por 26 cm de largo, empastado en cartón duro con forro de piel).

forma que resultan los *disminuidos* (*diminutos*), *menores*, *mayores*, *justos* o *aumentados*. También hace otra clasificación de los intervalos basada en el grado de aceptación auditiva y es así como resultan los intervalos consonantes y disonantes, de tal forma que en la primera clasificación se encuentran la tercera mayor y menor, la cuarta, quinta, sexta menor y mayor y la octava, aunque a la cuarta la ve como una consonancia débil¹⁵⁴. De esto resulta una nueva clasificación basada también en las teorías del pasado donde se toma a la tercera y a la sexta como consonancias imperfectas, y a la cuarta y quinta como perfectas, quedando la octava con la denominación de perfectísima, clasificación que resulta fuera de lo tradicional¹⁵⁵.

En el sentido del movimiento de las voces tampoco hay novedad alguna ya que conserva los términos usuales de *directo*, *contrario* y *oblicuo*.

La regla para el movimiento de las quintas u octavas especifica que no deben darse dos quintas o dos octavas por movimiento directo, sin embargo, nos dice que: “Dos o más octavas seguidas se admiten cuando el compositor se propone suspender por un momento la idea de la armonía, para volverla a tomar de nuevo”¹⁵⁶. Esto nos llamará la atención y quizá pensemos que lo dice en el contexto de la composición libre o de las normas de la armonía, pero debemos aclarar que para Andreu “las palabras contrapunto y armonía son sinónimas”¹⁵⁷, aunque en el terreno práctico utiliza una y otra, según el caso, quizá para comunicar sus ideas sin el peligro de ser mal entendidas producto de la cuestión semántica.

De cualquier manera, en la segunda parte de su tratado encontramos el tema *Contrapunto*, y es aquí donde nos detendremos para hacer un análisis de sus contenidos. Presentamos a continuación, en forma de cuadro (dividido en dos partes), las diversas partes en que divide el contrapunto para su estudio y una breve descripción o características del contenido de cada una de éstas:

¹⁵⁴ *Ibid.*, pp. 6-7.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 9.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 21.

Cuadro 33. División temática para el estudio del contrapunto según Francisco Andreví

Tema	Contenido y/o características
Armonía o contrapunto a 2 partes	Vocal e instrumental a 2 partes, rigurosidad en las reglas Intervalos más comunes: 3. ^a y 6. ^a (hasta tres seguidas), poca intervención del unísono y 8. ^a salvo al principio y final, empleo más frecuentes de 5. ^{as} que de 8. ^{as} y prohibido el uso de la cuarta
Reglas para el contrapunto	7 reglas básicas*
Contrapunto de 1. ^a especie	Nota contra nota sobre bajo
Contrapunto de 2. ^a especie	Dos notas contra una La segunda nota puede ser de tránsito Se inicia con pausa
Contrapunto de 3. ^a especie	Cuatro notas contra una Se inicia con pausa La primera nota debe ser consonante La segunda nota puede ser de tránsito y alguna vez la primera del segundo tiempo, se aconseja el grado conjunto de las semínimas
Contrapunto de 4. ^a especie	Síncopes (síncopas) o ligaduras La síncopa disonante debe prepararse y resolverse por grado conjunto descendente Retardos empleados: superiores de 7. ^a 9. ^a y 4. ^a , inferiores de 2. ^a ó 9. ^a Se puede romper la síncopa en caso necesario
Contrapunto de 5. ^a especie	Intervención libre de todas las figuras de la música
Contrapunto sobre tiple	Lo mismo anterior pero el cantollano en el tiple
Armonía o contrapunto a 3 partes	Vocal e instrumental a 3 partes, más libertad en las reglas Se permite octavas ocultas Buscar distribuir los elementos del acorde en voces Procurar no duplicar la tercera del acorde Inicio con acorde perfecto o duplicación o triplicación de fundamental En el modo menor finalizar regularmente sin tercera Es posible el cruzamiento de voces
Contrapunto de 1. ^a especie	Nota contra nota, el canto llano en cualquier voz
Contrapunto de 2. ^a especie	Una voz dos mínimas (blancas), otra el canto llano y otra la 1. ^a especie
Contrapunto de 3. ^a especie	Una voz hace mínimas, otras dos hacen semibreves o 1. ^a especie El primer compás conformará un acorde perfecto completo Mezcla de especies: 1. ^a del canto llano, 2. ^a y 3. ^a
Contrapunto de 4. ^a especie	Una voz hace las notas sincopadas y las otras semibreves Se aplican las reglas de los retardos Se pueden mezclar la 2. ^a 3. ^a y 4. ^a especies
Contrapunto de 5. ^a especie	El florido puede estar en cualquier voz Dos voces pueden llevar floridos

Acorde disonante natural de séptima dominante e inversiones	Se puede dar sin preparación (cerrar, el 4.º baja y la sensible sube)
Armonía o contrapunto a 4 partes	Complemento del dúo o trío Se dobla la octava o los acordes
Extensión de las voces	Extensión conocida
Reglas para el cuarteto.	Mismas que a 3. Libertad de 5 ^{as} y 8 ^{as} ocultas
Contrapuntos de 1.ª 2.ª 3.ª 4.ª y pedal	1.ª especie evitar en lo posible el unísono, excepto en primero y último compás Posible resolución del retardo formando otro acorde 2.ª 3.ª 4.ª especies, las mismas reglas Aplicación de pedal preparado en consonancia y con resolución
Contrapunto de 5.ª especie	Las mismas reglas
Acordes consonantes y sus inversiones con el bajo fundamental	Se puede utilizar la fundamental y la primera inversión de los acordes de quinta

* Las reglas básicas se describen en el siguiente apartado.

FUENTE: ANDREVÍ, Francisco: *Tratado teórico práctico de armonía y composición...*, op. cit., pp. 21-31.

Hemos hecho una síntesis de todo el material contrapuntístico que presenta Andreví en su tratado, sin embargo, nos queda pendiente la presentación de las 7 reglas básicas del contrapunto. Debido a la importancia de éstas, las presentamos íntegramente a continuación:

1.ª El contrapunto debe principiar por una consonante perfecta; esto es, por quinta, por octava o por el unísono. Por quinta se entienden todas sus octavas, como son la duodécima, la décimanona [*sic*], etc. Asimismo de los demás intervalos.

2.ª El género diatónico se emplea con preferencia al cromático; en las voces se evitan los saltos difíciles de entonar, como son los de sexta mayor, de séptima, los diminutos y aumentados, a excepción del de quinta diminuta bajando.

Con todo. El compositor que conozca bien el canto sabe combinar estos saltos y sacar partido de ellos cuando las circunstancias lo piden. Así se puede decir que para un compositor inteligente no hay salto prohibido, supuesto que sabe prepararlos convenientemente.

3.ª El movimiento contrario debe ser preferido al oblicuo, y éste al directo.

4.^a Se deben evitar entre las partes las falsas relaciones como son: dos terceras mayores consecutivas por movimiento directo, diciendo el bajo *do, mi*, y la parte alta *mi, sol* # [pero es bueno a tres partes]. También se debe evitar la falsa relación de octava y de tritono.

5.^a Las disonancias sean o no naturales se emplean preparándolas o bien como notas de paso.

6.^a Se prohíben dos quintas y dos octavas consecutivas por movimiento directo [...] no obstante a cuatro partes se permiten dos quintas sucesivas por movimiento contrario, especialmente entre las partes intermedias; porque aunque sean de la misma naturaleza, el movimiento contrario las hace mudar de especie; es decir, que la una es duodécima y la otra quinta. Pero dos octavas, aunque sean por movimiento contrario, no se permiten sino entre dos partes de bajo, o bien a cinco entre las voces intermedias, o todo lo más entre una exterior y otra intermedia. En la música libre se pueden dar dos quintas seguidas por movimiento directo, siendo por medio de una nota de paso o apoyatura; esto es, con tal de que ésta no corresponda al acorde.

7.^a El salto de tercera siendo a dos partes no puede salvar las dos quintas ni las dos octavas, porque hallándose la nota de en medio a la parte débil del compás, es como si no estuviera. [Pero] se toleran a tres partes por estar acompañadas de la *triada* o acorde perfecto [...]. [También] las octavas consecutivas a tres partes son admitidas. Se prohíben las dos octavas por movimiento directo porque no producen ningún efecto. Las quintas se prohíben porque dan la idea de dos tonalidades simultáneas¹⁵⁸.

Prácticamente, existe una gran empatía entre las reglas que propone Andreví y las que los tratados actuales siguen utilizando, si bien, la libertad que da con relación a las octavas o quintas paralelas en las composiciones o ejercicios a tres partes en delante, nos resultan un poco excesivas, aunque se ha visto a través de la historia de la técnica contrapuntística que la interpretación de las reglas tiene sutilezas que, la mayoría de las veces, son producto del juicio que el preceptista tenga de determinado efecto acústico, sobre todo en el terreno de las quintas y octavas.

Lo que sí debemos resaltar es la forma en que trata los retardos, en especial cuando los trabaja a tres partes y surge la necesidad de las famosas notas acompañantes. Vemos, pues, que Andreví es otro de los tratadistas que serán la base

¹⁵⁸ *Ibid.*, pp. 22-23.

de los estudiosos del siglo XX en cuanto a este tema, como es el caso de José Torre Bertucci y su *Tratado de Contrapunto* (1947)¹⁵⁹.

Aunque Andreví no lo comenta, se ve en sus ejemplos una clara tendencia a acompañar el retardo de 7.^a con la 3.^a u 8.^a; la 4.^a con la 5.^a, la 9.^a con la 3.^a y, la 2.^a (ó 9.^a) con la 4.^a y 5.^a, ya sea, conservando el mismo acorde o, incluso, formando otro que da lugar a tener dos acordes en un compás. Estas libertades fueron moderadas por los tratadistas posteriores que, en busca de un ritmo armónico, aconsejaban la práctica de un solo acorde por compás.

En los siguientes ejemplos de Andreví se observan las notas acompañantes a los retardos, aunque en estos casos al resolver la disonancia no se forma un nuevo acorde. Hemos indicado con una cruz (+) las notas que están en función de retardo:

Ej. 76. Andreví, Francisco: Ejemplo de contrapunto de cuarta especie a tres partes. (En Andreví, Francisco: *Tratado teórico-práctico de armonía y composición*, 1848, ej. 40-1 p. 19).

¹⁵⁹ Véase TORRE BERTUCCI, José: *Tratado de contrapunto*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1947, p. 85.

The musical score is written for three parts: Treble, Alto, and Bass. It is in C major (one sharp) and 4/4 time. The score is divided into two systems, each containing four measures. The first system shows the initial setup with a whole note in the treble and bass, and a half note in the alto. The second system shows the continuation of the exercise with various intervals and accidentals.

Ej. 77. Andreví, Francisco: Ejemplo de contrapunto de cuarta especie a tres partes. (En Andreví, Francisco: *Tratado teórico-práctico de armonía y composición*, 1848, ej. 40-2 p. 19).

The musical score consists of four staves. The first three staves are in treble clef, and the fourth is in bass clef. The music is in common time (C). The first staff has measures 1-4, the second staff has measures 1-4, and the third staff has measures 1-4. The fourth staff has measures 5-8. The music features a sequence of eighth and sixteenth notes with various rests and accidentals.

Ej. 78. Andreví, Francisco: Ejemplo de contrapunto de cuarta especie a tres partes. (En Andreví, Francisco: *Tratado teórico-práctico de armonía y composición*, 1848, ej. 40-3 p. 19).

Para concluir el tratado de Andreví, veamos un ejemplo de contrapunto florido a cuatro partes, en Si b, donde la voz del bajo lleva el canto llano, el tenor el contrapunto florido, y tanto el alto como el tiple llevan un contrapunto acompañante, pero de primera especie. En el primero y último compás se forma un acorde de primer grado en estado fundamental, y en el antepenúltimo, el típico acorde VII6, completo y con un retardo superior de 7.^a que resuelve en la 6.^a por grado conjunto descendente y cuyas notas acompañantes son la 3.^a y 8.^a. En el transcurso, del compás 1 al 6, entre el bajo y tenor, encontramos un empleo despreocupado de paralelismos de quintas y octavas, sin embargo, el autor considera que estos movimientos no se perciben como desagradables porque son cubiertos por las otras voces y, además, por el mismo movimiento melódico del florido que va distrayendo la atención hacia otros puntos reforzados por notas de atracción tonal, como pueden ser la fundamental duplicada o la quinta del acorde. Sin embargo, existe un mejor cuidado entre el bajo y las voces

superiores, así como entre las voces intermedias, aunque se notan las octavas paralelas entre el tenor y tiple, en el 6.º y 7.º compás, de tiempo débil a débil.

The musical score is written for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. It is in 12/8 time and the key of B-flat major (two flats). The score is divided into two systems of four staves each. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 9. The Soprano and Alto parts are primarily composed of whole notes, with the Soprano part starting on a high G and the Alto part on a high F. The Tenor and Bass parts feature more complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and some rests. A '+' sign is placed above the Tenor staff in measure 8, indicating a specific musical instruction or a correction. The score concludes with a double bar line in measure 9.

Ej. 79. Andreví, Francisco: Ejemplo de contrapunto florido a cuatro partes. (En Andreví, Francisco: *Tratado teórico-práctico de armonía y composición*, 1848, ej. 49 p. 27).

Éste es, pues, uno de los métodos que en contraste con los redactados a principios del siglo XIX, marca una diferencia técnica que llegará a influir a la conformación de los grandes tratados españoles, tanto del siglo XIX, como es la *Escuela de composición* (1864) de Hilarión Eslava (1807-1878), como en otros del siglo XX, de los cuales podemos citar el tratado *Técnica del contrapunto* (1975) de

Amando Blanquer (1935-2005), el *Tratado de contrapunto tonal y atonal* (1986) de García Gago (1921-1999), y el *Tratado de contrapunto* (1997) de Francisco Calés (1925-1985); todos ellos estudiados en profundidad en este trabajo.

2.10 Algunos autores de paso del siglo XIX

Sin la intención de catalogarlos como autores de menor importancia, hemos dado este título de “Autores de paso” a aquellos autores que en el del contexto de la tratadística española del contrapunto del siglo XIX aportan algún elemento que, aunque no sea directamente trascendente en nuestra investigación nos proporciona un conocimiento complementario sobre el marco histórico y musical de los tratadistas del contrapunto. El llamarlos *autores de paso* es simplemente por utilizar un término en el sentido musical, es decir, autores que conectan con otros de mayor peso dentro de este contexto estudiado.

Dicho esto, sólo mencionaremos a estos personajes y sus respectivas obras, sin la intención de profundizar en ellas, ya que no representan ningún interés en el campo del contrapunto, sin embargo, la razón por la que nos introducimos en este tema es porque los títulos de dichas obras sugieren una amplitud tal que suponen el estudio concreto del contrapunto, y no es el caso porque ni siquiera abordan el tema.

Los autores a los que nos referimos, con sus respectivas obras, son: Joaquín Sánchez de Madrid y su *Juegos musicales o método de enseñanza mútua [sic] para aprender la ciencia música en la parte teórica dividida en dos partes* (1823); Ángel Moriggi, aunque italiano, su obra *Tratado de contrapunto fugado* (1831) fue traducida al castellano por el Conde de Moretti lo que permitió una difusión

interesante en España apoyada por el mismo José Virués y Spínola¹⁶⁰. Finalmente, tenemos a Joaquín Romero con su *Tratado elemental que comprende los conocimientos teóricos del canto y armonía, lo más interesante sobre contrapunto y composición con un apéndice sobre Canto eclesiástico* (1841).

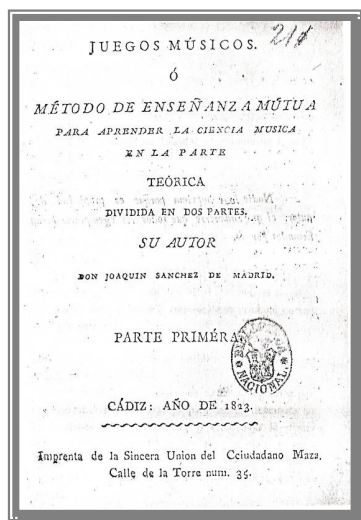
2.10.1 Joaquín Sánchez de Madrid

No se conocen datos biográficos de este autor, pero tenemos la información de que escribió, como ya dijimos, un tratado titulado *Juegos músicos...*, que fue publicado en Cádiz en 1823¹⁶¹. Este método, de 70 páginas, lo incluimos como uno más dentro del vasto campo de la teoría musical española, pero más que otra cosa como dato curioso, porque su contenido se refiere como bien señala su título, a un juego. Un juego que, a partir de una serie de reglas, utiliza 50 cartas que se distribuyen entre los participantes. En sí, es un juego de preguntas y respuestas sobre temas de teoría musical, sin incluir el tema del contrapunto. Dichas preguntas van desde el nombre de las notas, los intervalos, etc., hasta el tema de las cadencias y sus variantes.

A pesar de que el título del método sugiere que incluye todo lo concerniente a la teoría de la música, nos llama la atención que no contempla el contrapunto, por lo que resulta ser un trabajo de contenido muy elemental que sólo sirve de base para los temas más especializados de la composición, temas que el alumno podrá aprender a través de otros tratados.

¹⁶⁰ “Para ver todas las combinaciones y reglas de la fuga, hará bien el lector en adquirir un cuadernito muy conocido en Italia, se titula: *Tratatto di contrapunto fugatto di Angelo Moriggi*, publicado en Milán para uso del Conservatorio”. (Véase VIRUÉS Y SPÍNOLA, J.: *La Geneuphonía...*, op. cit., p. 38).

¹⁶¹ SÁNCHEZ DE MADRID, Joaquín: *Juegos Músicos o Método de Enseñanza Mútua [sic] para aprender la ciencia música en la parte teórica dividida en dos partes*. Cádiz, Imprenta de la Sincera Unión del Ciudadano [sic] Marza, 1823. (Ar. de la B.N.E., sig.: M/984, micro.: 1617, formato de 15,5 cm de ancho por 23 cm de largo).



II. 42. Cubierta del libro *Juegos Músicos o Método de Enseñanza Mútua [sic] para aprender la ciencia música en la parte teórica dividida en dos partes*. 1823, de Joaquín Sánchez de Madrid.

[B.N.E., sig.: M/984, micro.: 1617. Dimensiones: 15,5 cm de ancho por 23 cm de largo].

2.10.2 Ángel Moriggi

El *Tratado de Contrapunto fugado* del italiano Angel Moriggi, fue publicado en Madrid en su versión castellana en 1831, de ahí la razón de incluirlo en nuestra investigación. El traductor, Conde de Moretti, escribe al inicio algunos comentarios importantes que nos permiten conocer el contexto de la obra dentro del panorama de la teoría musical, española así como la esencia de su contenido y las razones que llevaron al autor a la redacción de la misma:

Esta pequeña obrita, como dice el célebre [Bonifacio] Asioli, reúne las verdaderas reglas de la fuga, expuestas con precisión y claridad; y aunque nuestros antiguos teóricos han hablado extensamente del contrapunto fugado a *intento*, ofuscados siempre por el intrincado laberinto de *modos y tonos de coro*, lo han hecho de una manera tan abstracta y confusa, sin método ni orden, que tales escritos sólo sirven para abrumar la cabeza de sus lectores con una multitud de reglas inexactas, y no pocas veces ininteligibles e impracticables.

La fuga, que honra el ingenio música, ha llegado a ser una composición metódica y asequible, siempre que el compositor se dirija por reglas que no admiten excepciones, como son las que se detallan y demuestran en esta obrita del célebre maestro Moriggi [...] Sin

embargo, no se crea que el discípulo tendrá la suficiente instrucción y aptitud sólo con aprender las reglas establecidas en este opúsculo; pues el mismo Ascoli dice a sus alumnos, a quienes la dedicó, no era su plan circunscribiesen su estudio a este solo tratado, sino que debían, para la mejor aplicación de sus reglas, ver y examinar detenidamente las obras clásicas de los grandes contrapuntistas modernos, [...].

Algunos, llamados malamente compositores, desprecian el estudio de la fuga, bajo el especioso pretexto de ser una composición árida, sin gusto, pesada y fastidiosa. Entre las muchas razones que se podrían alegar para confundirlos y hacerles confesar, mal de su grado, el grande mérito que contiene esta composición, y la indispensable necesidad de conocer a fondo el contrapunto fugado a *intento* para componer debidamente y con agradable artificio una pieza concertante vocal o instrumental, bastará hacerles conocer cuanto más apreciable y propio es para la música sagrada aquella composición severa y profunda, que sus fugaces y comunes cantinelas teatrales, ajenas, por su género festivo y superficial, del objetivo venerable a que las destinan: así que, Ascoli aconseja a los que se dedican al magisterio no presten oídos a semejantes paradojas, hijas de la ignorancia, y que se apliquen con esmero al estudio del contrapunto fugado a *intento*, observando e imitando las composiciones de los maestros celeberrimos, único medio de obtener un renombre en la posteridad. Es de desear que nuestros jóvenes maestros aprovechen tan útil consejo, y que en el templo sólo se oigan resonar composiciones serias, majestuosas y dignas del santuario de la Divinidad, cuyo objeto sea imponer e inspirar devoción a los fieles, sin distraerlos con profanas reminiscencias¹⁶².

Como se puede observar, el contenido del tratado está dedicado íntegramente a la fuga, así que la alusión al término *contrapunto* se justifica únicamente por la constante y evidente utilización de la técnica contrapuntística.

A continuación, presentamos en forma de cuadro los temas tratados en la obra de Moriggi:

¹⁶² Véase nota del traductor, el Conde de Moretti, en MORIGGI, A.: *Tratado de Contrapunto fugado*. Madrid, Imprenta de Sancha, 1831. (Ar. de la B.N.E., sig.: M/Foll 98-26 y M/136, formato de 15,5 cm de ancho por 21,8 cm de largo, empastado en cartón duro).

Cuadro 34. Estructura del *Tratado de contrapunto fugado* de Ángel Moriggi

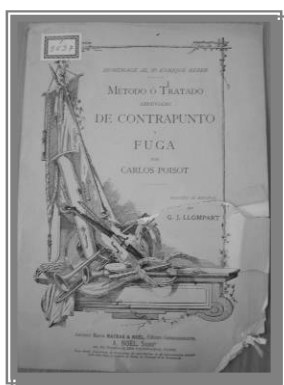
Sección	Tema
Artículo I	De la fuga
Artículo II	De la parte que debe proponer el intento, y de la que debe responder
Artículo III	Del contra-intento
Artículo IV	De las diferentes clases de fugas
Artículo V	De la fuga real suelta o libre
Artículo VI	De la fuga del tono
Artículo VII	De la fuga de imitación
Artículo VIII	De la fuga de varios intentos, o doble
Artículo IX	De las fugas de artificio
Artículo X	De la fuga en contrario movimiento ligado
Artículo XI	De la fuga en contrario movimiento suelta o libre
Artículo XII	Cómo debe conducirse una fuga en su principio, medio y fin
Artículo XIII	Del cruzamiento de las voces

FUENTE: MORIGGI, Ángel: *Tratado de contrapunto fugado*., *op. cit.*

El llevar el título de *Contrapunto fugado*, sólo indica la obligada relación del contrapunto con la fuga, como lo es el contrapunto trocado a la octava y todo lo relacionado con el manejo de intervalos melódicos y armónicos, sin que por ello incluya propiamente el estudio del Contrapunto. Por tanto, su contenido se especializa sólo en el tema de la fuga, aunque debemos aclarar que lo hace de manera poco profunda, por lo que la historia del estudio de la fuga tendría que esperar todavía 73 años más para que apareciera un tratado más completo como lo fue el *Tratado de Fuga* (1904) de André Gédalge (1856-1926).

2.10.3 Carlos Poisot

Otro músico extranjero que dejó su marca en España en el campo de la teoría del contrapunto y fuga fue el pianista y compositor francés Charles Émile Poisot (1822-1904)¹⁶³, quien escribió un tratado bajo el título de *Método o tratado abreviado de contrapunto y fuga*, el cual fue impreso en Barcelona en su versión castellana a cargo del traductor G. J. Llompart, pero desgraciadamente no indica su año de publicación¹⁶⁴.



Il. 43. Cubierta del libro *Método o Tratado abreviado de contrapunto y fuga*, 187?, de Carlos Poisot.

[Biblioteca del RCSM, sig.: 1/5637. Dimensiones: 19.3 cm de ancho por 27.3 cm de largo].

Este método comienza sin ningún prólogo ni introducción. Presenta el índice y de ahí se pasa directamente al contenido. La metodología para el estudio del contrapunto está basada en el sistema de especies de Fux. En términos generales, contiene 33 lecciones, que podemos clasificar en tres grandes secciones según lo veremos en el siguiente cuadro:

¹⁶³ Véase *The Internacional Cyclopedia of Music and Musicians*. New York, Oscar Thompson, 1949, p. 1423.

¹⁶⁴ POISOT, Carlos: *Método o tratado abreviado de contrapunto y fuga*. París, C. G. Röder, [s.a.]. Trad.: al castellano por G. J. Llompart. (Ar. de la Biblioteca del Conservatorio Municipal de Barcelona, sig.: 781.42 Poi, y en la Biblioteca del RCSM de Madrid sig.: 1/5637, formato de 19,3 cm de ancho por 27,3 cm de largo, empastado con papel delgado).

Cuadro 35. Estructura del *Método o tratado abreviado de contrapunto y fuga* de Carlos Poisot

Contrapunto	Imitación	Fuga
Las especies y reglas generales		
1ª especie	A 2 partes por movimiento contrario, modo mayor	De la fuga
A 2 partes: 2. ^a , 3. ^a , 4. ^a y 5. ^a especies, con canto llano dado.	A 2 partes, regular por movimiento contrario, modo menor	La fuga a 2 partes
A 3 partes: 1. ^a , 2. ^a , 3. ^a , 4. ^a y 5. ^a especies, con canto llano dado.	A 2 partes, retrógrada por movimiento directo	La fuga a 3 partes
A 4 partes: 1. ^a , 2. ^a , 3. ^a , 4. ^a y 5. ^a especies, con canto llano dado.	A 2 partes, retrógrada por movimiento contrario	La fuga a 4 partes
A 5 partes con canto llano moderno	Convertible por movimiento directo	
A 6 partes con canto llano moderno	Convertible por movimiento contrario y retrogrado	
A 7 partes con canto llano moderno	Imitaciones diversas	
A 8 partes con canto llano moderno	Imitaciones a tres partes por movimiento directos	
Florido a dos coros		

FUENTE: POISOT, Carlos: *Método o tratado abreviado*..., *op. cit.*, p. 1.

Poisot hace referencia a algunos datos históricos sobre el contrapunto así como algunas consideraciones sobre las diferencias técnicas entre el contrapunto vocal y el instrumental, todo esto en un marco sencillo y breve:

[...] [El contrapunto es] el arte de acompañar con una o varias partes melódicas a un canto dado, siguiendo ciertas reglas determinadas. Es realmente el arte de escribir las voces y de entrelazar las notas; la armonía no es más que la relación casi estacionaria de los sonidos. La palabra contrapunto se deriva de que antiguamente se escribían las notas por medio de puntos. Cuando los compositores de la Edad Media combinaban una o varias partes sobre un cantollano escogido, escribían puntos contra otros puntos. El contrapunto puede ser vocal o instrumental; el primero mucho más limitado y riguroso, procede de las grandes escuelas italianas; el segundo es más bien un arte libre. Sin embargo, conviene aprender con preferencia el contrapunto vocal, sin perjuicio de dedicarse al mismo tiempo al instrumental,

pues siendo aquel mucho más difícil, se puede siempre con ciertas modificaciones de detalles, pasar del primero al segundo¹⁶⁵.

En cuanto a las normas que utiliza este autor para el buen manejo contrapuntístico, podemos decir que no representan nuevas alternativas con relación a cómo iniciar y terminar un ejercicio, así como todo lo relacionado con las típicas prohibiciones de los paralelismos de quintas y octavas, directas y ocultas, y también lo concerniente a las llamadas falsas relaciones, etc.

Comienza el tratado con dos ejemplos de la primera especie a dos voces, y sin más preámbulo pasa a la segunda especie. Respecto al tipo de claves utilizadas, se decanta por las originales, es decir, las claves de Do y Fa. En general, la técnica es la practicada actualmente, aunque se destacan algunas excepciones que iremos describiendo a continuación. Por ejemplo, acepta, a dos voces, los cruzamientos de las partes “[...] con tal que su duración no exceda de dos compases y que aparte que se halla en el grave tome buen bajo con el resto de la armonía”¹⁶⁶. En la segunda especie a dos voces, no incluye la posibilidad de terminar el ejercicio con síncope¹⁶⁷, como lo llegarán a utilizar los tratadistas del siglo XX como Francisco Calés¹⁶⁸. En la tercera especie la excepción a la regla es que “raras veces se emplea una nota de paso, en tiempo fuerte”¹⁶⁹, esto quiere decir que en ocasiones será posible y aquí es donde surge precisamente la excepción porque estaríamos hablando de lo que también podemos reconocer como: apoyatura. El término ya lo habían utilizado tratadistas del siglo XVIII como Francisco Marcos y Navas en su *Arte, o compendio general de cantollano...*, (1776) y, por supuesto, el mismo Virués y Spínola en su *Cartilla Harmónica...*, (1824), aunque sin definirla propiamente.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 2.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 3.

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ Véase CALÉS, Francisco: *Tratado de Contrapunto I, (Contrapunto Severo, Parte Teórica)*. Madrid, Música Didáctica, 1997, p. 40.

¹⁶⁹ POISOT, C.: *Método o tratado...*, *op. cit.*, p. 4.

En la primera especie a tres partes, la excepción dice: “No se podrá dar sin preparación la segunda inversión de los acordes de tres sonidos [y agrega] Antes bien deberá evitarse, si no se presenta naturalmente”¹⁷⁰. La utilización de los acordes en segunda inversión es una práctica proscrita en el terreno del contrapunto severo, sin embargo, vemos que para Poisot, puede tener algunas consideraciones que permiten su uso siempre y cuando el contexto sonoro conduzca de forma natural hacia esa temida cuarta y sexta.

Sólo hasta el contrapunto a tres partes segunda especie, da la posibilidad de terminar el ejercicio con una síncopa¹⁷¹.

En la cuarta especie a tres partes no hace ninguna aclaración especial respecto a la práctica de los retardos, es más, lo único que dice es que serán las mismas reglas que a dos partes y como regla especial: “La nota retardada no se deberá percibir en ninguna otra parte durante la suspensión que la precede, exceptuando cuando se trata de novenas”¹⁷².

En lo sucesivo, sólo presenta ejemplos, sin agregar comentarios explícitos, indicando que son las mismas reglas que se presentaron en cada especie anterior. Así llega hasta las cinco partes donde sólo dice que se pueden utilizar la 1.^a y la 5.^a especies.

En las secciones donde trata el tema de 6, 7 y 8 partes, así como el doble coro, nos indica que serán las mismas reglas con la aclaración de que el doble coro se compone simplemente de dos coros a cuatro partes cada uno. De aquí ya se desprende del tema del contrapunto para comenzar con el de la imitación y la fuga.

El libro es muy conciso y, además, poco didáctico debido a que no presenta las explicaciones necesarias y, a veces, ninguna que ayude a comprender mejor los diferentes tipos de contrapunto y así fortalecer el aprendizaje. Por otro lado, no encontramos ningún dato que haga alusión a la fuente o fuentes que el autor utilizó para la elaboración de su trabajo.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 6.

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² *Ibid.*, p. 8.

2.10.4 Joaquín Romero

El músico y teórico español del siglo XIX, Joaquín Romero, escribió un método de 70 páginas llamado *Tratado elemental que comprende los conocimientos teóricos del canto y armonía, lo más interesante sobre contrapunto y composición con un apéndice sobre el Canto Eclesiástico*, publicado en 1841 y anunciado todavía en 1875 en *La Española Musical* del 8 de abril como un “ligero compendio de los conocimientos que son necesarios para cantar y escribir música”¹⁷³, lo que nos da idea de la buena difusión y recensión que tuvo en su momento este tratado. Está dividido en dos partes: la primera, integrada por ocho capítulos, está relacionada con elementos fundamentales de la música tales como el sonido, la duración de éste y los signos que lo expresan, y todo lo relativo a la teoría del compás, la síncopa y el ritmo; la segunda parte, también formada por ocho capítulos, aborda igualmente el sonido, pero con relación a la armonía, por lo que se introduce en la teoría de los intervalos, los modos, los tonos, las claves, los acordes o posturas armónicas, la relación de los tonos con respecto a la modulación, el contrapunto, y finalmente la composición.

Respecto a sus fuentes para la elaboración de su trabajo, no sólo en el aspecto técnico-musical, sino en lo que se refiere al estado de la cuestión que presentaba la teoría de la composición en España en el siglo XIX, vemos una influencia, aunque sea indirecta, de las teorías de Virués y Spínola y, específicamente, de su *Geneuphonía...* (1831):

Los mismos aficionados a la música, si no han de producir los sonidos como los organillos de los cafés, según dice graciosamente el autor de la Geneufonía [*sic*], deben dedicarse al estudio teórico del arte; pero por desgracia es cierto (usando la expresión del mismo) que la teoría radical de la parte sublime de la música está por hacer aun los tratados de los armonistas por su difusión y oscuridad son más apropósito para fastidiar que para ilustrar al estudioso aficionado¹⁷⁴.

¹⁷³ Véase *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*, op. cit., vol. 9, p. 380.

¹⁷⁴ ROMERO, Joaquín: *Tratado elemental que comprende los conocimientos teóricos del canto y armonía, lo más interesante sobre contrapunto y composición con un apéndice sobre el Canto*

Como todos, o la mayoría de los tratadistas, Romero no es la excepción al escribir un libro cuyo propósito es hacer más accesible la comprensión del estudio de la música debido a que los métodos escritos no son lo suficientemente claros y breves.

Sobre el contrapunto y la fuga, expuestos en la segunda parte del capítulo 7, nos dice:

El *contrapunto* es el arte de conducir dos, tres, o cuatro, o mayor número de voces o instrumentos por una serie de modulaciones idénticas. La canturía inventada o propuesta primeramente, se llama *motivo*. Este puede darse para cualquiera de las voces dichas; pero lo más frecuente es el hallarse el motivo en el tiple, y aun en el bajo. La segunda voz que se agrega al motivo, y determinada principalmente su modulación en el contramotivo, que suele hallarse en el bajo y en el tiple, aunque puede también formarse en las demás. Y últimamente, se llaman *complemento* las otras dos voces que contribuyen a producir íntegra la armonía.

Cuando dos voces pasan de una a otra consonancia o disonancia, pueden subir o bajar ambas, subir una y bajar otra y permanecer una quieta mientras que la otra sube o baja. Al primer movimiento se llama *directo*, al segundo *inverso o contrario*, y al tercero *oblicuo*. [...]. Todas las reglas que dan los contrapuntistas para el movimiento de las voces se hallan reducidas a la siguiente que llama *Regla de oro* el autor de la Geneufonía. “No se den jamás los intervalos de 5.^a ni de 8.^a por dos voces que aun tiempo suban o bajen” [...]. No obstante, esta regla no es de rigurosa observancia sino entre el bajo y tiple o entre el motivo y contramotivo.

En el contrapunto pueden usarse dos o más notas contra una: las que no pertenecen al acorde reinante se tienen por notas de tránsito, las que comúnmente llenan la parte débil del compás. Sirva de ejemplo la escala natural en el tiple desde *ut* hasta su 8.^a con el bajo *ut* ¹₁ y el complemento Mi, Sol: y la misma escala en el tiple bajando desde Re hasta su 8.^a con el bajo Sol ⁵₅, y el complemento Si Fa, o Re Fa. En el primer acorde deben considerarse como notas de tránsito las voces Re, Fa, La, Si; y en el segundo las voces *ut*, La, Mi [...].

Contrapunto a la octava se llama aquel en que el contramotivo puede trasladarse a la octava baja del motivo o viceversa; y se llama *contrapunto florido o ilimitado* aquel en que cada una de las voces que constituyen la armonía emplea figuras de distinta duración, y por consiguiente un número de notas [...]. Uno de los artificios del contrapunto es el *canon*, que consiste en que dos,

tres o cuatro voces vayan articulando sucesivamente una misma canturía. La que primero la deja, forma en seguida un contramotivo: éste se repite para la segunda cuando canta la tercera: pasando las dos primeras a formar el complemento luego que la cuarta principia el motivo. Sirva de ejemplo el canon a cuatro voces del célebre maestro Rossini, que trae al frente de su obra el autor de la Geneufonía [...].

A este género de contrapunto puede reducirse la llamada *fuga* que el autor de la Geneufonía explica en el capítulo 41 de su obra en estos términos. “El nombre de fuga es italiano y significa huída o escapatoria, porque en efecto, lo esencial de su artificio consiste en la aparente deserción o abandono que hace cada voz de la sociedad de otra voz, que la persigue y se apodera de la misma frase que ella ha pronunciado, aunque siempre trasladándola a diferente tono. Esta primera frase se llama *tema o motivo*. Al apoderarse la segunda voz de este tema o motivo que ya entonces se llama *réplica*, la primera voz forma un contrapunto que se llama *contramotivo*: y ya desde ahora vemos claro que la fuga no es otra cosa que un contrapunto de los que ya sabemos hacer. En cuanto al inventor de esta composición se ignora absolutamente quién fuere; sólo por el nombre de ella se infiere que fue italiano. Quien quiera que haya sido merece el honor de la inmortalidad, porque a ella se debe toda la gloria de los que en él se han distinguido, comprendiéndose en la fuga cuantos primores, dificultades y halagos puede producir la combinación del ritmo en la potencia tonogámica y afección mó dica”¹⁷⁵.

No hay, pues, una aportación nueva sobre el contrapunto, ni en la técnica ni en su presentación, lo que hace del tratado un material cuyos temas son trabajados de forma superficial y sólo hacen eco a los criterios de Virués y Spínola.

Según el análisis de los ejemplos musicales que se exhiben en el tratado de Romero, podemos distinguir la prohibición de las quintas u octavas paralelas, así como las que pudiesen considerarse ocultas.

Vemos que el tratado es muy elemental. Los ejemplos musicales que contiene sólo son para ejemplificar, por un lado, los tipos de movimiento que se realizan en contrapunto, es decir *directo*, *contrario* y *oblicuo*, y, por otro, las prohibidas octavas y quintas directas, además de las que ahora nosotros denominamos ocultas.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 55-58.

2.11 El polifacético Hilarión Eslava

Hablar de este músico español, Hilarión Eslava (1807-1878)¹⁷⁶, equivale a introducirse en una diversidad de campos dentro del panorama musical, campos que abarcan la composición, la pedagogía, la dirección coral y la administración, además de haber trabajado como publicista, historiador y musicólogo. No es de extrañar que José Subirá lo catalogue como “[...] uno de los hombres más eminentes en diversos aspectos, de cuantos han cultivado la música española en el siglo XIX”¹⁷⁷.

En nuestro estudio, nos limitaremos al campo de la pedagogía por ser el que está más directamente relacionado con nuestro tema de estudio sin que por ello se piense que las otras facetas son menos importantes, ya que en un personaje como Hilarión Eslava su pensamiento está integrado en un todo que hace que su concepción del arte musical se refleje de una manera holística.

Más allá de sólo considerar su famoso método de solfeo, que ha trascendido hasta el siglo XX y que, a pesar de los avances en la enseñanza del solfeo, todavía se encuentra en uso en algunas instituciones musicales, Eslava ha sido pieza clave en la cultura musical de su tiempo y, además, ha influido notoriamente en la tratadística, no sólo de España, sino de otros países. Su capacidad y vocación como pedagogo es reconocida sin discusión alguna dejándonos él mismo constancia de esto en el prólogo de su *Tratado de Armonía* fechado en 1857, el que dice:

Treinta años llevo ya de Maestro de Capilla, y persuadido de la verdad que encierra aquella máxima que dice: para aprender es *bueno* estudiar, *mejor* oír y *muy bueno* enseñar, he practicado en este largo tiempo la enseñanza de todos los ramos que abraza el arte de la Composición musical. Deseando el acierto de esa difícil tarea, he examinado y practicado todas las mejores obras que se han publicado sobre esta materia en Europa. Hallándome ya en una edad madura, y con convicciones fijas y permanentes, he llegado a creer que puedo

¹⁷⁶ Miguel Hilarión Eslava y Elizondo, mejor conocido como Don Hilarión Eslava, nace en Burlada (Navarra) en 1807 y muere en Madrid en 1878. Véase *Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco, Cuerpo A, Diccionario Enciclopédico Vasco*. Vol. XI. San Sebastián, Auñamendi, 1980, pp. 281-282.

¹⁷⁷ SUBIRÁ, José: *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona, Salvat, 1953, p. 744.

hacer algún servicio al arte publicando el resultado de mis estudios y observaciones. [...] Si mi obra vale poco ó nada, habré perdido inútilmente el tiempo y el trabajo; pero si en ella se reconociese algún mérito, habré cumplido con mi deber, y la estima de mis profesores y la del público será grata y suficiente recompensa de mis tareas¹⁷⁸.

Son diversos los estadios en los que Eslava llevó a cabo su carrera pedagógica. Al comienzo lo encontramos como maestro de capilla, tanto en Burgo de Osma como en la metropolitana de Sevilla, y en la capilla Real de Madrid desde 1844 hasta el final de sus días¹⁷⁹. Por otro lado, también lo vemos ejerciendo la pedagogía como catedrático de composición en el Real Conservatorio de Madrid sucediendo en 1854 a Ramón Carnicer, que fue el primero en hacerse cargo de esta asignatura al fundarse la institución el 15 de julio de 1830 con el nombre de Real Conservatorio de Música María Cristina¹⁸⁰.

Asimismo, Eslava es nombrado Inspector General de estudios en el Conservatorio, cargo que lo coloca en una posición política importante entre el Palacio Real y el mismo Conservatorio¹⁸¹. Por los compromisos que le demanda dicho puesto, aparte de la cátedra de composición, Eslava expresa en el prólogo de su obra *Museo orgánico español* las razones por las que dejó pendiente la publicación de la segunda parte de su *Museo...*, además de dejar entrever más datos relacionados con el segundo tratado de *Contrapunto y Fuga*, que ya tenía publicado en 1854 como se puede constatar:

¹⁷⁸ ESLAVA, Hilarión: *Tratado de Armonía*. Madrid, 1857, p. 3.

¹⁷⁹ “El 13 de julio de 1844 Eslava comienza su magisterio de la Capilla Real, como *supernumerario*, sin sueldo. El 21 de febrero de 1847, comienza como Maestro-Director en propiedad. En 1866 (octubre) queda suprimida la Capilla Real, al ser expulsada la reina Isabel II, de España. En enero de 1875, con la entrada del rey Alfonso XII en Madrid, se restaura la Capilla Real y Eslava vuelve a su antiguo puesto”. ([AA. VV.]: *Monografía de Hilarión Eslava*. ed. por J. L. Ansonera, Pamplona, Musikaste-Eresbil, 1978, p. 220).

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 220.

¹⁸¹ *Ibid.*, pp. 220-221.



II. 44. Cubierta del *Museo Orgánico Español* de Eslava. Madrid [1854].

Habiendo sido nombrado profesor de composición del Real Conservatorio de Música en 1854, creí conveniente aplazar para más adelante la publicación de dicha 2.^a parte y dedicarme de lleno a ordenar debidamente el estudio de las diversas ramas de la composición musical y muy principalmente el de Armonía, Melodía, Contrapunto y Fuga, de cuyas materias he publicado los correspondientes tratados. Estos trabajos, unidos a las ocupaciones inherentes a mis destinos, han sido, pues, la causa de no haber cumplido hasta ahora lo que ofrecí en el plan de la 1.^a parte del *Museo orgánico*¹⁸².

Cinco años antes de que Eslava fuera director del Real Conservatorio de Madrid en 1866, sus obras didácticas ya habían sido adoptadas como textos oficiales en esta institución¹⁸³. Los tratados musicales de Eslava son:

- *Método completo de Solfeo.*
- *Escuela de Composición, dividida a su vez en cinco volúmenes:*
 1. *Tratado de la Armonía.*
 2. *Tratado del Contrapunto y Fuga.*
 3. *Tratado de la Melodía y Discurso Musical.*
 4. *Tratado de la Instrumentación.*

¹⁸² ESLAVA, Hilarión: *Museo orgánico español, Segunda Parte*. Citado por Dionisio Preciado en *Monografía de Hilarión Eslava: Op. cit.*, pp. 220-221.

¹⁸³ [AA. VV.]: *Monografía...*, *op. cit.* p. 221.

5. *Tratado de los Géneros popular, dramático, religioso y puramente instrumental.*

- *Prontuario de Contrapunto, Fuga y Composición (en preguntas y respuestas).*
- *Breve Tratado de Armonía.*

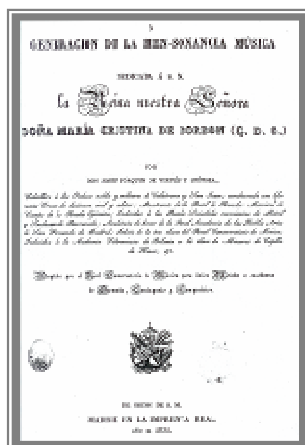
Sin embargo, es importante aclarar que del material que integra la *Escuela de Composición*, el *Tratado 5*, de los *Géneros musicales*, se encontraba en proceso de redacción cuando desgraciadamente la muerte sorprendió a Eslava, y por lo tanto ya no pudo ser publicado. Seguramente, este tratado hubiera sido de gran importancia en la pedagogía musical como lo fue el resto de su obra que contribuyó de manera decisiva en la lucha contra el atraso de la cultura musical española de esa época debido a conflictos políticos como la invasión napoleónica o contiendas civiles, según lo señala el musicólogo Dionisio Preciado¹⁸⁴.

Eslava revolucionó los sistemas pedagógicos de la composición con la introducción de sus tratados que eran en esencia antagónicos a los que tradicionalmente se estudiaban, por lo que desplazaron a los de José Joaquín Virués y Spínola¹⁸⁵ que estaban en boga en el periodo de Ramón Carnicer en el Conservatorio de Madrid¹⁸⁶.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 222.

¹⁸⁵ Nos referimos al tratado ya estudiado en este trabajo llamado *La Geneuphonía o generación de la bien-sonancia música* (1831) de Virués, con el cual se enseñaba en el Real Conservatorio de Música: armonía, contrapunto y composición, y que a pesar de tener una impresionante presentación es catalogado como un tratado poco recomendado.

¹⁸⁶ “Mientras Virués era espejo inconfundible de pedantería encopetada, Eslava sería unos años después, ejemplo insuperable de sencillez humilde. La buscada claridad de éste contrastada con la rebuscada oscuridad de aquél, porque mientras el uno sabía nutrirse con las ideas ajenas y hacerlas suyas, el otro pretendía granjearse el respeto y la admiración con ideas propias de mucho ingenio y poca virtualidad”. (SUBIRÁ, J.: *Op. cit.*, p. 761). Muchas han sido las críticas que ha recibido *La Geneuphonía*, sin embargo, en su momento impresionó de tal manera que, como hemos dicho, fue impuesto como único texto oficial en el Conservatorio, y el propio Carnicer lo utilizó por muchos años. Virués trataba de darle un enfoque totalmente científico al estudio de estas disciplinas, descuidando las necesidades propias de la música quizá por su condición de no ser músico profesional. Tenemos referencias de que Francisco Secanilla escribió –aunque no se publicaron– unas *Observaciones contra la Geneuphonía de Virués* (Véase SALDONI, Baltasar: *Diccionario de Efemérides*, Tomo II, Madrid, 1986, p. 502).



II. 45. Cubierta del tratado *La Geneuphonía de Virués*. Madrid (1831).



II. 46. Cubierta del tratado *Escuela de Armonía y Composición* de Eslava.

Eslava fundamenta sus teorías tomando como fuente otras obras que ya se habían consolidado en otros puntos de Europa: nos referimos a los tratados del checo Antón Reicha, que había abordado los temas de la melodía, la armonía, el contrapunto y la fuga, de los que algunos de éstos ya se habían traducido al español en 1845. Lo mismo sucedió con el *Manual de compositores* del belga François-Joseph Fétis, que el propio sobrino de Eslava, Bonifacio Eslava, traduce al español¹⁸⁷.

¹⁸⁷ [AA. VV.]: *Monografía de Hilarión Eslava*, op. cit., p. 223.

La trascendencia de los tratados de armonía y contrapunto de Eslava en la pedagogía musical de nuestro tiempo es que han sido como un enlace o puente con los actuales, aunque es interesante observar que el contrapunto se sigue enseñando como en los siglos XVI y XVIII, por lo que quizá estemos en un buen momento para considerar una exhaustiva revisión de sus contenidos y buscar nuevas alternativas que permitan adaptarse a las necesidades modernas.

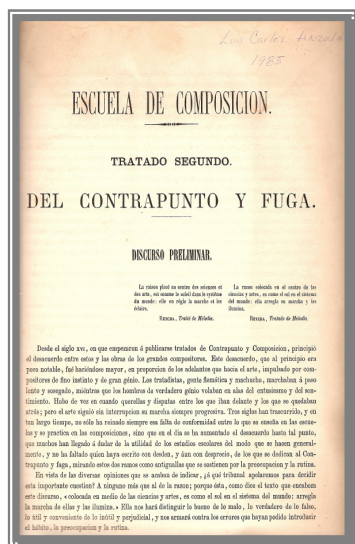
2.11.1 El Tratado de Contrapunto y Fuga

Presenta la siguiente estructura: Un discurso preliminar a manera de introducción escrito por el mismo Eslava, después una presentación de la obra y, a continuación, siete capítulos que concluyen con un apéndice. Es conveniente aclarar que de los siete capítulos, sólo se estudiarán los dos primeros por ser los que hacen referencia al tema del contrapunto de especies sobre un *cantus firmus* o *canto llano*, quedando fuera el capítulo III cuyo contenido es el contrapunto sobre canto de órgano según la escuela moderna, el capítulo IV que trata del contrapunto trocado, el V de la imitación, el VI del canon y, por último, el capítulo VII que aborda la fuga. El Apéndice, básicamente, contiene observaciones relacionadas con los capítulos III, IV, V, VI y VII.

Cuadro 36. Estructura del *Tratado de contrapunto y fuga (Del contrapunto sobre cantollano)* de Hilarión Eslava

Antecedentes	Capítulo I	Capítulo II
Discurso preliminar	Del contrapunto en general	Del contrapunto sobre cantollano
Plan del tratado		Contrapunto de primera a quinta especies, de dos a cuatro voces
		Combinación de las diversas especies
		Contrapunto a 5, 6, 7 y 8 voces

FUENTE: ESLAVA, Hilarión: *Escuela de Composición, Tratado II, Del Contrapunto y Fuga*, Madrid, 1864.



II. 47. Cubierta del *Tratado Segundo del Contrapunto y Fuga de Eslava*. Madrid, 1864, 2.^a ed.

[Dimensiones de 26.5 cm de ancho por 35.8 cm de largo].

Lo que empieza diciendo el autor en su discurso preliminar parece una reflexión del siglo XXI, porque todavía en la actualidad hay quienes piensan que existe una disociación entre lo que se enseña en las escuelas y lo que aplican los compositores. Incluso se ha llegado a afirmar que los estudios de contrapunto y fuga son antiguos e innecesarios, sostenidos solamente por la tradición pero sin un fundamento que permita su utilidad en la creatividad musical de la realidad del compositor. Sólo la razón, dice Eslava, será la que permita dar un veredicto sobre esa disyuntiva que desde el siglo XVI, en que empezaron a publicarse tratados de estas materias, evidencia el desacuerdo entre éstas y las obras de los compositores¹⁸⁸.

La razón colocada en el centro de las ciencias y artes, es como el sol en el sistema del mundo: ella arregla su marcha y las ilumina.

Reycha, *Tratado de Melodía*¹⁸⁹.

¹⁸⁸ ESLAVA, Hilarión: *Escuela de Composición, Tratado II, Del Contrapunto y Fuga*. Madrid, 1864, p. 1.

¹⁸⁹ *Ibid.*

Siguiendo los principios del pensamiento de Reycha, Eslava comienza con un somero pero productivo análisis de la historia de la didáctica de la composición musical, para después considerar el objeto principal del arte y todo aquello que lo conforma y concluir con su opinión y principios, para finalmente presentar el plan a seguir del tratado como parte de su Escuela de Composición¹⁹⁰. La reseña histórica se inicia en el siglo X de la Era cristiana evocando a Guido d'Arezzo como personaje importante del ámbito musical de la época, en la cual ya era conocido por su práctica el *organizar*, *órgano u organon*, procedimiento que consistía en acompañar el canto llano unas veces en 5ª baja, otras en 4ª y alguna vez en 3ª, concluyendo al fin en unísono¹⁹¹. De esto se desprenden algunas variantes como es el caso del *organon triple* que radica en duplicar la voz más grave una octava más alta, y el *organon cuádruple* cuando a esas tres se añadía otra voz a la octava del canto llano¹⁹², sin embargo, Guido suple esta manera de conducir la simultaneidad de las líneas utilizando la *diafonía* que se basaba en no recurrir al intervalo de quinta por debajo del canto llano y en su lugar aplicar el de cuarta o tercera, pero también ocasionalmente el de segunda¹⁹³, dando lugar a una armonía un tanto dura aunque no más quizá que el propio *organon*. Posteriormente, nos dice Eslava, surge el *discantus* que prácticamente con el tiempo se refiere a un acompañamiento a varias voces con los mismos principios que la *diafonía*. A este *discantus* le sigue el *fabordón* que se puede interpretar como el acompañar al canto llano que antes se hacía a la cuarta o tercera baja pero ahora a la octava alta y suprimiendo la parte grave de ese mismo acompañamiento resultando el uso de la sexta que antes no se practicaba, ya sea contra el bajo de la armonía o contra el canto llano¹⁹⁴. También es en estos momentos cuando según Eslava se inicia la utilización del movimiento contrario que se

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. II.

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ *Ibid.*

alternaba con los más utilizados, es decir, el directo y oblicuo¹⁹⁵. De estos procedimientos citados, pero en un mejor orden, en el siglo XIII y XIV va surgiendo un sistema que desde entonces se llamó precisamente *contrapunto*¹⁹⁶.

Con la invención de la imprenta, en el siglo XV, se inició una serie de publicaciones de tratados sobre cantollano, seguidos de instrucciones acerca del contrapunto y, en el siglo XVI, fueron muchos los que se imprimieron, pero no sólo de contrapunto, sino también de la imitación, la fuga y el canon, además de obras que se referían a la parte especulativa del arte, donde cabe destacar a Francisco Salinas, catedrático de música en la Universidad de Salamanca, de quien nos cuenta Eslava que escribió *de re música*, conjunto de siete libros¹⁹⁷.

Eslava nos señala que hasta el siglo XVI la composición musical estaba un tanto circunscrita a cálculos fríos por lo que en este aspecto la escuela flamenca estuvo por encima de las demás de Europa. El sevillano Cristóbal Morales, que vivió en la primera mitad del siglo XVI, destacó por preocuparse por orientar el arte hacia su objeto más importante, es decir, la expresión, dejándonos una publicación en 1587 de seis libros dedicados a la *compostura* como también se llama en ese tiempo a la composición¹⁹⁸.

También menciona a Pedro Cerone y su obra *Melopeo Maestro* (1613), que ya hemos comentado en la introducción de este trabajo, y a Francisco Montanos, cuyas percepciones de la técnica se pueden confrontar con las composiciones de Morales, Palestrina, Victoria, etc., observándose, según lo manifiesta Eslava, el verdadero objeto del arte y la identidad de principios en materia de corrección, excepto algunas normas relacionadas con las quintas y octavas¹⁹⁹:

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ *Ibid.*, pp. III-IV.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. III.

Montanos enseña: [refiriéndose a las quintas y octavas] 1.º Que no se pueden dar dos seguidas; 2.º que tanto la 5.^a como la 8.^a no se den por movimiento contrario directo a no ser a mucho número de voces, y 3.º que la 5.^a se haga por movimiento contrario convergente, y la 8.^a por movimiento contrario divergente. La 1.^a y 2.^a reglas están observadas por los compositores con algunas excepciones respecto a la 2.^a, pero la 3.^a jamás lo fue. Había también desacuerdo entre la teoría y práctica de la 4.^a menor ó justa. Cerone, Montanos y casi todos los tratadistas de aquellos tiempos califican a la 4.^a de consonancia perfecta, y ellos mismos la tratan después como disonancia, practicándola también como tal los compositores, sin embargo de hallarse en sus obras algunos casos de excepción²⁰⁰.

Podríamos hablar ahora de ciertas características importantes que Eslava nos enmarca en el siglo XVII como es el uso de la disonancia natural sin preparación que se conoce como 7.^a de dominante, e igualmente el uso del cromatismo y también de la 4.^a sin preparación, sin embargo, las escuelas, no considerando la melodía, no aceptaron este género cromático ni la 4.^a como consonancia y así se acentúa el menoscabo entre los compositores y los preceptistas²⁰¹. En los siglos XVII y XVIII se lograron ciertos progresos tanto en la música vocal como instrumental, si bien las escuelas se quedaron en la práctica del siglo XVI, multiplicando los ejercicios de contrapunto, canon y fuga, ordenándolos de mejor manera y dando como resultado una lista de tratados que despuntan por su importancia como el de Andrés Lorente llamado *El porqué de la música* publicado en Alcalá de Henares en 1672, *Il músico Testore* por el P. Zacarías Tebo en Venecia, 1706; la *Escuela de Música* por Fr. Pedro Nassarre en Zaragoza, 1723; el *Gradus ad Parnasum* por José Fux en Viena, 1725; *Il saggio fondamentale* del P. Juan Bautista Martini en Bolonia, 1774 etc.²⁰². En el siglo XVIII, fruto de la influencia de grandes compositores de la época, la melodía avanzó de una forma considerable; además, de las técnicas de modulación y estructura de las

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² *Ibid.*

obras surgiendo nuevos tratados de armonía, término que, nos dice Eslava, se había denominado en el siglo XVII *acompañamiento numerado*²⁰³.

A pesar de los adelantos en el siglo XVIII, las estrategias aplicadas en el campo de la enseñanza escolar prácticamente se mantenían igual a principios del siglo XIX pero surgió entonces surge en 1814 una serie de obras escritas por Reycha, comenzando con su *Tratado de Melodía*, y posteriormente el de *Armonía*, el de *Alta Composición* y en 1833 el de *Composición dramática y vocal*²⁰⁴. Otra lista de tratadistas que nos ofrece Eslava la encabeza Asioli, que publica en Milán en 1828 *Il Maestro di composizione*, y Colet en París, en 1840, con su *Panharmonie musicale* en cuyos textos se incluyen los temas de armonía, contrapunto, imitación, canon, fuga, composición, instrumentación y la práctica de todos los elementos del arte moderno; sin embargo, estos libros no tuvieron éxito como para influir en el cambio que era necesario para depurar las estrategias o procedimientos de enseñanza, y los tratados de preceptistas posteriores en lugar de corregir los errores, simplemente se limitaron mantener todo en el mismo estado. Además, si agregamos que las obras didácticas de Fétis en 1824 y Cherubini en 1835 sobre contrapunto y fuga, fundamentadas en la escuela antigua y sin abarcar otras materias, tuvieron más éxito que las de Reycha, Asioli y Colet, se entenderá porqué según Eslava subsiste la separación o controversia entre lo que se enseña y lo que se utiliza en las composiciones²⁰⁵.

Eslava da por terminada aquí su reseña histórica iniciando una disertación sobre lo que es el arte de la composición:

El arte de la composición musical es el que enseña a combinar las ideas melódicas y su acompañamiento armónico, de modo que formen un todo bello.

Para que una composición sea verdaderamente bella, debe tener las circunstancias siguientes: 1.^a *originalidad*: 2.^a *buen gusto*: 3.^a *verdad*: 4.^a *corrección*.

²⁰³ *Ibid.*, pp. III-IV.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. IV.

²⁰⁵ *Ibid.*

Por *originalidad* se entiende en composición, que la obra no tiene plagio ni reminiscencia de otra. Por *buen gusto* entendemos que en los diversos procedimientos de la obra se nota un instinto fino y un tacto delicado. Por *verdad* se entiende, que la música expresa bien el sentido de las palabras, de la acción o de la situación. Por *corrección* entendemos que la obra está ajustada a las reglas constantemente observadas por los compositores clásicos²⁰⁶.

Con base a la reseña histórica y los conceptos sobre el arte de la composición que Eslava nos ha indicado, para terminar su discurso preliminar se propone discernir si las escuelas han procedido conforme a lo que el arte demanda para hermanar la enseñanza escolar con los principios o conceptos que deben fundamentar la composición propiamente, y para esto se plantea tres preguntas y sus respectivas respuestas:

1. ¿Es necesario el estudio del contrapunto y fuga para la carrera del compositor?
2. ¿El estudio del contrapunto y fuga debe hacerse con los elementos del arte antiguo o con los del moderno?
3. ¿Basta solamente el estudio del contrapunto y fuga para la carrera del compositor, según se practica generalmente?²⁰⁷.

[Para la primera pregunta el autor responde]:

Los contrarios de la enseñanza del contrapunto y fuga son generalmente incompetentes; porque ignoran lo que es este ramo escolar [...] [el contrapunto y fuga] es no sólo útil sino también indispensable para aquellos que aspiran a ser verdaderos maestros compositores [...] la fuga obliga y habitúa al discípulo a sacar partido de cualquiera idea [...] El contrapunto y fuga es la gimnástica mental del compositor, y la parte casi mecánica del arte²⁰⁸.

[Para la segunda pregunta dice]:

[...] El contrapunto y fuga es tanto más fácil al discípulo, cuanto más claras y precisas son las reglas que se le dan [...] conviene mucho al discípulo trabajar al principio bajo leyes claras, precisas y restrictivas, entendiéndose la restricción respecto a los elementos que deben practicarse; y de consiguiente, que debe empezar a estudiar el contrapunto y fuga según la escuela antigua [...] [y] después de haberse acostumbrado a él y vencido sus

²⁰⁶ *Ibid.*, p. V.

²⁰⁷ *Ibid.*, pp. VI-VII.

²⁰⁸ *Ibid.*, pp. VII-VIII.

dificultades, emprenda esos mismos estudios según la escuela moderna. [...] todas las materias de contrapunto y fuga, deben practicarse primeramente según la escuela antigua, y después según la moderna²⁰⁹.

[Para la tercera pregunta su respuesta es]:

[...] además de la armonía, contrapunto y fuga, que forman la parte *casi mecánica* del arte, debe el compositor estudiar también, no sólo el *discurso musical* y sus leyes, sino también la *instrumentación*. De este modo queda completo el fondo de la enseñanza de la composición en todo lo que concierne a la *corrección*²¹⁰, que es la parte verdaderamente escolar [...] [pero además deberá conocer los cuatro géneros] [...] que son el *popular, dramático, religioso* y el puramente *instrumental*²¹¹.

Antes de comenzar Eslava directamente con el plan que se ha trazado al elaborar su tratado, hace referencia a que muchos preceptistas cometen el error de no explicar cuál es el objetivo para el que se estudia el contrapunto y fuga y porqué es necesario observar tantas restricciones. Es por eso que en principio establece que el estudio del contrapunto y fuga no sólo es para aprender lo relacionado con la imitación y el género fugado, sino para disponer de las herramientas que permitan afrontar las dificultades del manejo de las voces²¹². Asimismo, basa su estudio en tres restricciones generales, siendo la primera de ellas circunscribir el estudio al tratamiento vocal; la segunda, en que todos los cantos que se emplean han de ser ejecutados por todas las voces alternativamente y, por consiguiente, por el bajo, pero como el bajo no puede realizar algunos movimientos por incurrir en faltas armónicas como algunas inversiones de acordes, se deberá cuidar cómo se mueven las líneas

²⁰⁹ *Ibid.*, p. IX.

²¹⁰ Eslava se refiere con el término *corrección* a un principio que abarca tres materias importantes: *armonía, estructura y propiedad*; siendo *armonía* lo relacionado con la combinación de acordes y movimiento de las voces; *estructura* lo que pertenece al discurso musical, sus divisiones y características que debe tener y *propiedad* la conformidad de la composición con los elementos naturales de las voces o instrumentos. (ESLAVA, H.: *Tratado de contrapunto...*, *op. cit.*, p. IX).

²¹¹ *Ibid.*, p. XI.

²¹² *Ibid.*, p. XIV.

cuando no es el bajo quien las canta, y la tercera restricción es que primeramente se estudiará el contrapunto y fuga con los elementos del arte antiguo²¹³.

A continuación, Eslava va describiendo de manera muy breve el contenido de los siete capítulos del tratado confirmándonos que el contrapunto y fuga se trabaja en principio con base a la normatividad de la escuela antigua, para después abordar la moderna, y finalmente la práctica de la *fuga bella*. De esta manera, Eslava considera que es la forma correcta de enlazar los procedimientos necesarios que debe seguir posteriormente el compositor²¹⁴.

2.11.2 Los fundamentos del contrapunto

Para Eslava es importante plantear primeramente los conceptos fundamentales del contrapunto, desde su concepción o significado de la palabra, cual la relaciona directamente con el simple hecho de oponer una melodía contra otra melodía, lo que de alguna manera significaba gráficamente oponer un punto contra otro punto, es decir *punctum contrapunctum*, originando así la palabra *contrapunto* que se refiere al arte de acompañar con una o varias melodías a un canto dado²¹⁵.

Primeramente, subdivide el contrapunto en simple y trocado, entendiendo por simple “al que se hace bajo el supuesto de que no haya cambio de voces y el contrapunto trocado al que se compone con el objeto de que puedan cambiarse”²¹⁶. Para terminar con las clasificaciones, Eslava nos habla del contrapunto libre y del imitado, entendiéndose por libre cuando las voces no se imitan entre sí y por imitado, como sugiere el mismo nombre, cuando dichas voces van creando imitaciones unas a otras²¹⁷. Ahora bien, el estudio del contrapunto, el autor lo plantea ajustándose ya sea a

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ *Ibid.*, pp. IV-XV.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 1.

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ *Ibid.*

la escuela antigua o a la escuela moderna²¹⁸, haciendo referencia a la técnica empleada en el siglo XVI como elemento que da vida a la primera escuela y considerando esta técnica, enriquecida con otros elementos, lo que conforma la llamada escuela moderna.

Introduce los términos *cantollano* y *canto de órgano*, haciendo referencia con estos términos a unas sencillas líneas melódicas cuya diferencia radica en que la primera está integrada por figuras del mismo valor ocupando cada una un compás, y la segunda por figuras de diversos valores²¹⁹. Estas líneas melódicas serán tomadas como base para realizar los contrapuntos, considerando más interesante como antecedente para el estudio de la fuga, el estudio del contrapunto sobre *canto de órgano* por su variedad de valores de sus figuras²²⁰, sin embargo, en cualquier caso, el contrapuntista debe plantearse el objetivo de proporcionar interés a cada una de las voces sin que se contraríen las normas de armonía.

Los principios en los que Eslava fundamenta el estudio del contrapunto son:

- Principio tonal: El conjunto armónico de las voces así como sus giros melódicos deberán ser propios del tono.
- Principio rítmico: El contrapunto de la escuela antigua sobre cantollano no observa la precisión del principio rítmico *del fraseo* a diferencia de la escuela moderna, que da a las voces los movimientos cadenciales que corresponden al fin de la frase o periodo.

²¹⁸ Eslava se refiere a la escuela antigua como aquella que: “[...] enseña el contrapunto y fuga, poniendo solamente en práctica los elementos que el arte poseía en el siglo XVI. [...] [estos elementos consistían en la utilización de:] [...] 1º. armonía consonante, usando algunas veces intervalos disonantes por medio del artificio del retardo, y contando como disonancia a la 4ª menor; 2º. en las modulaciones hechas únicamente a tonos relativos; y 3º en el género diatónico exclusivamente. [Se refiere a escuela moderna a la que] [...] enseña el contrapunto y fuga, practicando, no sólo los elementos que poseía el arte en el siglo XVI, sino también todos aquellos con que se ha mejorado y enriquecido el arte moderno. Tales son: 1º. los acordes disonantes y los alterados; 2º. Las modulaciones a tonos lejanos; 3º. el género cromático y otros varios procedimientos desconocidos por el arte antiguo. Sin embargo, es necesario tener presente que en el contrapunto y fuga no pueden practicarse todos los elementos del arte moderno sin excepción alguna porque este género por su especial naturaleza requiere ciertas condiciones restrictivas [...]” (ESLAVA, H.: *Tratado de contrapunto...*, op. cit., p. 2).

²¹⁹ *Ibid.*, p.2.

²²⁰ *Ibid.*

- El principio estético: Coherencia en el resultado sonoro, es decir, mantener unidad en el tono y en la armonía del conjunto, y variedad de intervalos, figuras y giros melódicos de cada una de las voces observando, además, las reglas el buen gusto²²¹.

El esquema vocal, con sus respectivas extensiones, que propone Eslava es el tradicional utilizado por sus antecesores, es decir: “de Si grave a Sol agudo el tiple; de Mi a Do *idem* el contralto; de Do a La *idem* el tenor; y de Fa a Re el bajo”²²². Por otro lado, recomienda que los ejercicios elaborados sean examinados no sólo con la vista sino con el oído por lo que sugiere sean ejecutados al piano para comprobar los resultados armónicos pero también es necesario, dice, que cada una de las voces sea cantada de principio a fin con la intención de verificar su funcionalidad melódica²²³.

2.11.3 La escuela antigua

Este tipo de escuela considera el estudio del contrapunto a través del sistema de especies, desde la primera a la quinta, de dos a cuatro voces y, posteriormente, realiza combinaciones de especies. A partir de cinco voces, ya no se detiene en recorrer el sistema cíclico de especies, sino que pasa directamente a trabajar con la última especie.

Como es habitual al iniciar el estudio del contrapunto de primera especie a dos voces, se aplica una serie de normas relacionadas con el tipo de intervalos armónicos y melódicos²²⁴ que se podrán utilizar, así como los que deberán estar proscritos del

²²¹ *Ibid.*, pp. 3-4.

²²² *Ibid.*, p. 4.

²²³ *Ibid.*

²²⁴ “No pueden usarse mas que los intervalos consonantes de 3ª mayor ó menor, 5ª mayor, 6ª mayor ó menor y 8ª. A la 5ª mayor y a la 8ª se da el nombre de perfectas, y á la 3ª y 6ª el de imperfectas” (ESLAVA, H.: *Op. cit.*, p. 5). “[A las cuartas justas] los tratadistas españoles, especialmente Eslava, las denominan cuarta menor, y cuarta mayor [a la cuarta aumentada] [...] [a las quintas justas] quinta

terreno de la correcta conducción de las voces, como es el caso del intervalo armónico de cuarta por ser considerado disonante.

A continuación, trataremos de presentar de forma sintética pero con la terminología de Eslava, las reglas que él considera importantes en la primera especie a dos voces.

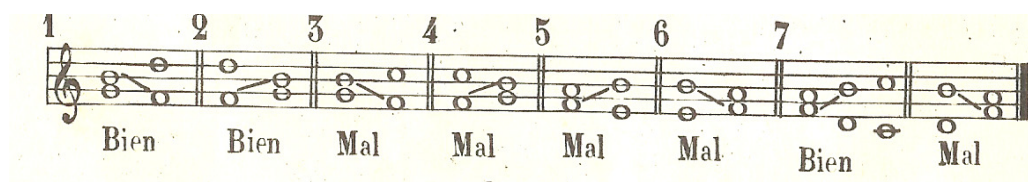
1. Prohibidas quintas y octavas seguidas así como también por movimiento directo.
2. Utilización lo menos posible del unísono.
3. Pueden darse dos terceras seguidas, con tal que no sean ambas mayores y de grado. Pueden darse igualmente dos sextas seguidas, aunque ambas sean mayores o menores; pero tratándose siempre de que haya la mayor variedad posible de intervalos.
4. Cada una de las voces puede realizar únicamente los siguientes intervallos melódicos: segunda y tercera menores y mayores, cuarta menor, quinta mayor, sexta menor y octava.
5. Se prohíbe la sensación melódica del tritono cuando de ella resulte mal canto.



Ej. 80. Eslava, Hilarión: Ejemplo del uso del tritono en el movimiento melódico. (En Eslava, H.: *Escuela de Composición, Tratado Segundo, Del Contrapunto y Fuga*, 1864, p. 5).

6. Prohibidas las falsas relaciones armónicas de octava.
7. Prohibidas las falsas relaciones de tritono, salvo excepción:

mayor, [y a las quintas disminuidas] quinta menor". (Véase RIEMANN, Hugo: *Teoría General de la Música*. Barcelona, Labor, 1945, p. 63).



Ej. 81. Eslava, Hilarión: Ejemplo de falsas relaciones de tritono. (En Eslava, H.: *Escuela de Composición...*, 1864, p. 5).

8. Se debe iniciar el contrapunto en especie perfecta, esto es, quinta ú octava y debe concluir en unísono.
9. El cantollano, ya sea que se encuentre en la voz aguda o grave, concluye siempre de segundo grado a tónica y la otra voz deberá ir de sensible a tónica.
10. Prohibidos los cromatismos.
11. Se puede modular pero sólo por relaciones.
12. No arpeggiar acordes que pasen de tres notas.
13. Se permiten esporádicamente los cruzamientos de voces.
14. Procurar que cada voz forme una melodía agradable.
15. Dar preferencia al movimiento contrario.
16. Se permite ocasionalmente dar en la voz contrapuntante hasta dos notas seguidas de igual sonido²²⁵.

Termina el autor la primera especie indicando que el estudiante deberá elaborar diversos ejercicios de primera especie, sobre un mismo cantollano y transportándolos a otros tonos. Presenta, asimismo, algunas propuestas de cantollano para ser utilizados incluso para las siguientes especies.

²²⁵ ESLAVA, H.: *Op. cit.*, pp. 5-6.

The image displays four musical examples, numbered 1 to 4, illustrating first-species counterpoint for two voices: Contrapunto (Contrapunto) and Cantollano (Cantollano). Each example consists of a 16-measure phrase, with measures grouped in pairs. The notation is in C major (one sharp, F#) and uses a common time signature (C). The voices are written on a grand staff (treble and bass clefs). The notes are half notes, and the rests are half notes, creating a constant rhythmic flow. The examples show various intervallic combinations between the two voices, such as thirds, fourths, and fifths, while avoiding dissonances like seconds, sevenths, and tritones.

Ej. 82. Eslava, Hilarión: Ejemplo de contrapunto de primera especie a dos voces. (En Eslava, H.: *Escuela de Composición...*, 1864, p. 7).

Respecto a la segunda especie a dos voces, comienza directamente con la normativa, es decir, indica que la primera blanca de las notas que van en oposición al cantollano debe ser consonante y la segunda puede provocar intervallos de segunda, de cuarta y de séptima en función de nota de paso y floreo, cuidando que no se produzcan quintas u octavas ocultas²²⁶. Con relación a las quintas u octavas, dice:

Dos 8.^{as} ó 5.^{as} seguidas no se evitan por medio de una nota al alzar, aunque ésta sea consonante. Esto sólo se permite á 3 ó 4 voces. El contrapunto puede principiar al dar ó al alzar, y no puede haber después silencio alguno. Debe evitarse el intervalo de 2.^a menor; pero puede practicarse el de 7.^a mayor, que es su inversión y el de 9.^a menor. En el penúltimo compás del contrapunto, cuando el cantollano está en la parte grave, puede ponerse una sola nota, no sólo por ser este procedimiento propio de la cláusula final, sino también para evitar dificultades inútiles. En el tono menor no se pueden poner esas dos

²²⁶ *Ibid.*, p. 8.

notas, sin incurrir en alguna falta [...] Obsérvense además las reglas establecidas en el contrapunto de 1.^a especie, aplicables al de que aquí se trata²²⁷.

The image displays four musical examples, numbered N.º 5 through N.º 8, illustrating contrapuntal exercises. Each example consists of two staves: the top staff is labeled 'CANTOLLANO' and the bottom staff is labeled 'Contrapunto'. The exercises are in 2/4 time and show various intervals and melodic lines. Example N.º 5 shows a sequence of notes in the Cantollano staff and corresponding notes in the Contrapunto staff. Example N.º 6 shows a similar sequence. Example N.º 7 shows a sequence of notes in the Cantollano staff and corresponding notes in the Contrapunto staff. Example N.º 8 shows a sequence of notes in the Cantollano staff and corresponding notes in the Contrapunto staff.

Ej. 83. Eslava, Hilarión: Ejemplo de contrapunto segunda especie a dos voces. (En Eslava, H.: *Escuela de Composición...*, 1864, p. 9).

En la tercera especie, aparte de observar las normas de la primera y segunda, siempre y cuando no se contrapongan con la naturaleza de ésta, Eslava hace un resumen de lo que se puede hacer con cada una de las cuatro notas que estarán en oposición al cantollano²²⁸. Asimismo, nos hace la siguiente advertencia:

El penúltimo compás del contrapunto, cuando el cantollano está en la parte grave, ofrece siempre dificultades para dar variedad a las cláusulas finales, especialmente en el modo menor; por lo cual se permite alguna vez poner en dicho penúltimo compás nota contra nota

²²⁷ *Ibid.*, pp. 8-9.

²²⁸ El autor dice que: “la primera nota de cada compás ha de ser consonante: la 2.^a y 4.^a pueden ser disonantes como *notas de paso*, y siendo la 3.^a consonante; y también pueden ser disonantes de paso la 2.^a y 3.^a siendo consonante la 4.^a”. (ESLAVA, H.: *Op. cit.*, p. 10).

en lugar de 4 contra una. Debo advertir que hay algún desacuerdo entre los contrapuntistas respecto al modo de proceder en el caso de que se trata, bajo el supuesto de poner 4 notas y no una sola²²⁹.

Ej. 84. Eslava, Hilarión: Ejemplo de contrapunto tercera especie a dos voces. (En Eslava, H.: *Escuela de Composición...*, 1864, p. 11).

La cuarta especie, que consta de dos blancas, la segunda de ellas ligada a la primera del siguiente compás, que es lo que caracteriza a la cuarta especie. Sin embargo, Eslava nos indica que ese sincopamiento puede romperse esporádicamente en el transcurso del ejercicio ya sea para mejorar algún giro melódico o evitar algún problema técnico.

La voz que lleva el contrapunto puede entrar en la primera o en la segunda parte del compás, pero la nota que inicia la síncopa deberá ser siempre consonante, y la segunda, puede serlo o no. Si la segunda mitad produce un intervalo consonante, su movimiento no está condicionado, pero si es disonante, por tratarse de un retardo, deberá descender de grado²³⁰.

²²⁹ *Ibid.*, p. 10.

²³⁰ *Ibid.*, p. 12.

Los retardos superiores que autoriza Eslava son de 7.^a, 9.^a y 4.^a, y los inferiores de 2.^a ó 9.^a, sin embargo menciona que no se debe practicar el retardo de novena sobre la nota sensible ya que al resolver éste se produciría su duplicación²³¹.

Con relación a las quintas y octavas, el tratado dice que cualquier error de paralelismos de estos intervalos no se justifica por la presencia de las síncopas y por tanto deberá evitarse²³².

Termina el tema aclarando, como en las especies anteriores, primeramente que las reglas establecidas en la primera y segunda especie se aplicarán en ésta ajustándose a su naturaleza y, por último, que el alumno deberá realizar ejercicios según se ha indicado²³³.



Ej. 85. Eslava, Hilarión: Ejemplo de contrapunto cuarta especie a dos voces. (En Eslava, H.: *Escuela de Composición...*, 1864, p. 13).

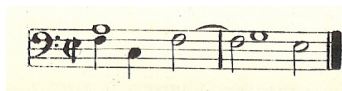
La quinta especie o contrapunto florido, es donde se practican todos los elementos que contienen las cuatro especies anteriores pero, además, es posible utilizar, dice Eslava, dos corcheas y la blanca con puntillo aunque con la condición de que las primeras, es decir las corcheas, sólo se utilicen en la segunda mitad de cualquiera de las dos partes del compás y la blanca con puntillo no sea utilizada en la

²³¹ *Ibid.*

²³² *Ibid.*

²³³ *Ibid.*, pp. 12-13.

valor sea una parte entera del compás, y por otro hace alusión a la posibilidad de emplear la armonía de cuarta y sexta pero sólo en arpeggio de dos notas²³⁷:



Ej. 88. Eslava, Hilarión: Ejemplo de preparación de síncopa y acorde de cuarta y sexta. (En Eslava, H.: *Escuela de Composición...*, 1864, p. 14).



Ej. 89. Eslava, Hilarión: Ejemplo de contrapunto florido, en parte superior, a dos voces. (En Eslava, H.: *Escuela de Composición...*, 1864, p. 14).



Ej. 90. Eslava, Hilarión: Ejemplo de contrapunto florido en parte inferior, a dos voces. (En Eslava, H.: *Escuela de Composición...*, 1864, p. 14).

Para el contrapunto a tres voces nuestro tratadista comienza como es de esperarse, con la acostumbrada primera especie, pero hace primero un desglose de las posibilidades de cómo presentar los acordes en este tipo de contrapunto y, para esto, nos dice que aunque es mejor que la armonía se halle lo más llena posible es

²³⁷ *Ibid.*

necesario doblar de vez en cuando algún intervalo²³⁸. Las normas que se deben cuidar según la técnica de Eslava las podemos resumir en los siguientes puntos:

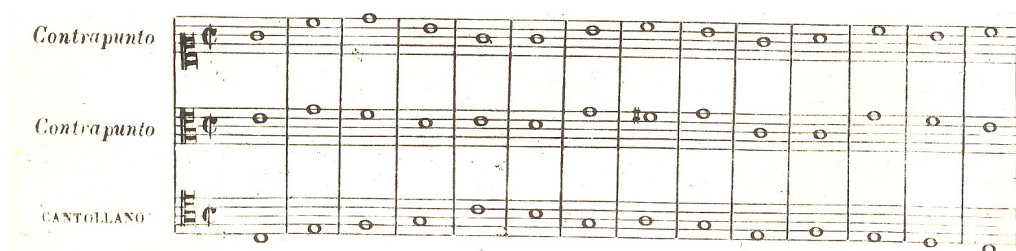
1. Es preferible empezar en especies perfectas; pero puede hacerse en 3.^a y 5.^a y también en 3.^a y 8.^a.
2. En el acorde de 6.^a debe evitarse, cuanto sea posible, doblar dicha 6.^a o la nota del bajo, pero hay casos en que es forzoso hacerlo.
3. Puede doblarse alguna vez la 3.^a o la nota del bajo en la armonía de 3.^a y 5.^a pero debe evitarse cuando se puede que sea al unísono.
4. Pueden hacerse dos 6.^{as} seguidas acompañadas de las 3.^{as} correspondientes, cuidando de que entre las dos voces interior y superior resulten 4.^{as} y no 5.^{as}.
5. Al principio y al fin puede hallarse el acorde perfecto sin 3.^a pero debe evitarse esto en el transcurso del contrapunto. Sin embargo, conviene que la cláusula final lleve 3.^a.
6. La sucesión de 5.^{as} y 8.^{as} ocultas no son de rigor más que entre la parte superior y el bajo; pero no se deben practicar entre el bajo y la voz interior, sino cuando haya graves inconvenientes para hacerlo de otra manera más correcta, como sucede con frecuencia en las cláusulas finales.
7. Se concede más libertad, para dar entre dos voces 3.^{as} y 6.^{as} seguidas, y para repetir una misma nota de vez en cuando. Se permiten también alguna vez giros melódicos, que no sean de verdadero buen canto, cuando hay imposibilidad de hacerlo de otro modo más correcto²³⁹.

En el contrapunto a tres voces siguen patentes las reglas establecidas en el contrapunto de 1.^a especie a dos voces en todo aquello que no se contraponga.

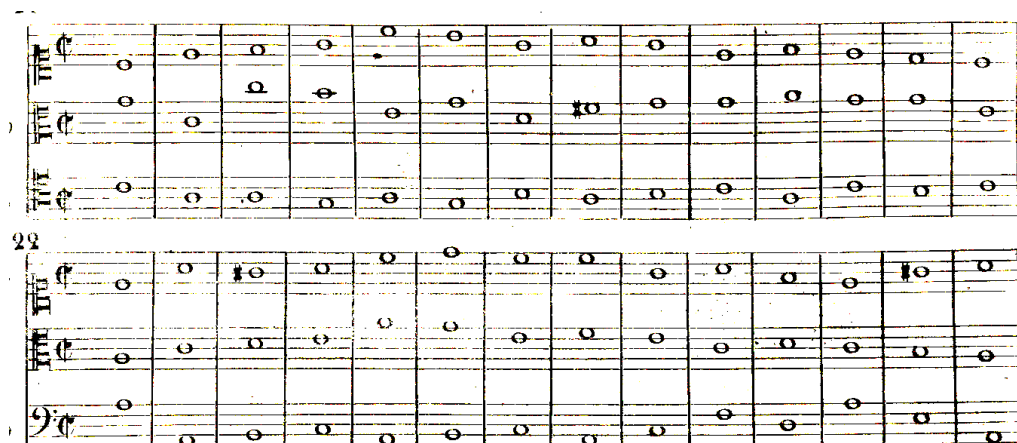
²³⁸ *Ibid.*, p. 15.

²³⁹ *Ibid.*, pp. 15-16.

Eslava advierte que las voces no deben estar muy distantes entre sí y en casos necesarios se acepta la posibilidad de esporádicos cruzamientos²⁴⁰.



Ej. 91. Eslava, Hilarión: Ejemplo de contrapunto primera especie a dos voces, cantollano en voz inferior. (En Eslava, H.: *Escuela de Composición...*, 1864, p. 16).



Ej. 92. Eslava, Hilarión: Ejemplo de contrapunto primera especie a dos voces, cantollano en voz intermedia. (En Eslava, H.: *Escuela de Composición...*, 1864, p. 17).

En el contrapunto de segunda especie a tres voces, además de las reglas que se han establecido en la especie anterior y en el de dos contra una que se practicó a dos voces, el autor hace las siguientes consideraciones:

- En esta especie una voz debe llevar el cantollano, otra hacer contrapunto de nota contra nota, y la otra de dos contra una.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 16.

- La voz contrapuntante de 2ª especie puede hacer en el penúltimo compás una sola nota en lugar de las dos que hace ordinariamente²⁴¹.

The image displays three systems of musical notation for three voices in contrapunto segunda especie. Each system consists of three staves. The top staff is labeled 'Contrapunto' and the bottom two are labeled 'CANTOLLANO'. The notation is in G major (one sharp) and 4/4 time. The first system shows the beginning of the piece. The second system shows a variation in the middle. The third system shows the end of the piece, where the 'Contrapunto' voice has a single note in the penultimate measure, as mentioned in the text.

Ej. 93. Eslava, Hilarión: Ejemplo de contrapunto segunda especie a tres voces.
(En Eslava, H.: *Escuela de Composición...*, 1864, p. 17).

En la tercera especie a tres voces Eslava no presenta normas nuevas, por lo que se deduce que se deberán tomar en cuenta las mismas de la tercera especie a dos voces y, además, las vistas del contrapunto a tres, sin embargo, lo que sí dice el autor es que en el penúltimo compás la voz que lleva la especie característica, puede cantar únicamente una nota o dos, en lugar de las cuatro que normalmente hace²⁴².

²⁴¹ *Ibid.*, p. 17.

²⁴² *Ibid.*, p. 18.

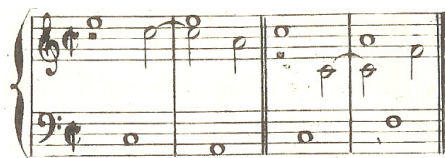


Ej. 94. Eslava, Hilarión: Ejemplo de contrapunto tercera especie a tres voces. (En Eslava, H.: *Escuela de Composición...*, 1864, p. 18).

Como la cuarta especie se caracteriza por las síncopas y, por tanto, la posibilidad de realizar retardos, Eslava hace referencia principalmente a la técnica general del retardo así como a lo concerniente a las quintas y octavas:

- Cuando la síncopa es 4.^a y retardo de 3.^a en la armonía fundamental, debe tratarse de que sea acompañada con 5.^a siempre que se pueda.
- En el acorde de 6.^a puede alguna vez usarse la 4.^a como retardo de la 3.^a con tal que dicha 4.^a no sea de tritono, y en el modo mayor; pues en el modo menor puede practicarse.
- Cuando la síncopa se halla en la voz interior, no puede formar con la superior el intervalo de 7.^a ni cuando se halla en la superior, puede hacer 2.^a con la interior.
- La síncopa disonante del bajo puede ser acompañada en 2.^a y 4.^a si es retardo de la armonía fundamental; pero en este caso es necesario que la voz que da la 4.^a marche a ella por movimiento ascendente.
- Si la síncopa disonante del bajo es retardo de la armonía de 6.^a se acompaña con 2.^a y 5.^a en cuyo caso puede alguna vez doblarse la 2.^a.
- [...] los retardos no evitan el defecto de las 5.^{as} mayores seguidas [...] [Por lo tanto Eslava prohíbe estos movimientos].

- [...] a 3 voces pueden practicarse las 5as y 8as mediando entre ellas la síncopa consonante²⁴³.



Ej. 95. Eslava, Hilarión: Ejemplo de quintas y octavas con síncopa intermedia. (En Eslava, H.: *Escuela de Composición...*, 1864, p. 20).

Two systems of musical notation for three voices. The first system is labeled 'Contrapunto' for the top two staves and 'CANTOLLANO' for the bottom staff. The second system is labeled 'CANTOLLANO' for the top staff, 'Contrapunto' for the middle staff, and 'Contrapunto' for the bottom staff. The notation is in G major (one sharp) and 4/4 time, showing contrapuntal fourth species for three voices.

Ej. 96. Eslava, Hilarión: Ejemplo de contrapunto cuarta especie a tres voces. (En Eslava, H.: *Escuela de Composición...*, 1864, p. 20).

Finalmente, en el contrapunto de quinta especie a tres voces no se anexa ninguna regla nueva, el autor señala sólo que es importante observar las que se han dado en las anteriores especies a tres voces y las que se especificaron en la quinta especie a dos voces.

²⁴³ *Ibid.*, p. 20.

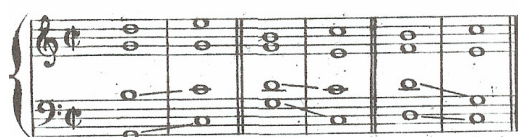


Ej. 97. Eslava, Hilarión: Ejemplo de contrapunto quinta especie a tres voces, cantollano en voz intermedia. (En Eslava, H.: *Escuela de Composición...*, 1864, p. 21).

Ej. 98. Eslava, Hilarión: Ejemplo de contrapunto cuarta especie a tres voces, cantollano en voz superior. (En Eslava, H.: *Escuela de Composición...*, 1864, p. 21).

En el contrapunto a cuatro voces o partes es necesario especificar cómo se utilizan los elementos de los acordes de quinta, es decir, si el acorde se deberá presentar completo o qué nota podrá duplicarse o suprimirse, por lo que a este respecto, así como también en lo relacionado con la técnica de quintas y octavas y otros aspectos, Eslava nos dice lo siguiente:

- La armonía debe estar llena, y sólo en el último compás y en algún otro caso raro se permiten armonías incompletas.
- Debiéndose doblar una de las tres notas de la armonía, es necesario evitar el unísono cuando se pueda; pues no es posible evitarlo siempre.
- Se permiten de vez en cuando 5^{as} y 8^{as} ocultas entre las voces; pero deben evitarse siempre entre las dos voces extremas [...] ²⁴⁴.



Ej. 99. Eslava, Hilarión: Ejemplo de quintas y octavas ocultas permitidas. (En Eslava, H.: *Escuela de Composición...*, 1864, p. 22).

- Se permiten alguna vez dos 5^{as} seguidas por movimiento contrario; pero no entre las dos voces extremas.



Ej. 100. Eslava, Hilarión: Ejemplo de quintas seguidas por movimiento contrario. (En Eslava, H.: *Escuela de Composición...*, 1864, p. 22).

- Una parte del compás es suficiente para evitar 5^{as} y 8^{as} seguidas, porque la armonía llena, hace que no se perciba el efecto de ellas.



Ej. 101. Eslava, Hilarión: Ejemplo de quintas por cambio intermedio de acorde. (En Eslava, H.: *Escuela de Composición...*, 1864, p. 22).

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 22.

- Las diversas reglas de los movimientos de las voces, el canto de cada voz en particular acerca de no formar acordes melódicos, de no repetir una misma nota, de cantar bien etc. se modifican y ensanchan a proporción del mayor número de voces de que se hace uso; porque ciertas faltas que hacen malísimo efecto a 2 ó 3 voces, son soportables a 4 ó mayor número de ellas. Además, si a 4 voces se exigiese la observancia de las mismas reglas que a dos, no sería posible escribir con cierta elegancia.
- En una cláusula final, cuando el bajo concluye marchando de la dominante o de la sensible, una de las voces intermedias podrá hacer el puesto quieto; pero no lo debe practicar la voz superior²⁴⁵.



Ej. 102. Eslava, Hilarión: Ejemplo de puesto quieto en cláusula final. (En Eslava, H.: *Escuela de Composición...*, 1864, p. 22).

Ej. 103. Eslava, Hilarión: Ejemplo de contrapunto primera especie a cuatro voces. (En Eslava, H.: *Escuela de Composición...*, 1864, p. 23).

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 22.

El autor sugiere que el alumno debe realizar ejercicios basándose en lo indicado en las especies anteriores, pero, conjuntamente, hace las siguientes recomendaciones para la elaboración de los contrapuntos a cuatro voces o más:

[...]1º. Escribábase primeramente la voz que lleva el cantollano; después el bajo, cuando ese no lleva aquel, porque es el fundamento de la armonía; escrito el bajo, debe escribirse el tiple o voz superior, porque a ésta se exige mayor corrección que a las intermedias; y últimamente deben ponerse la parte o partes intermedias, retocando, si para ello fuese necesario, algunas notas de las voces anteriormente escritas. 2º. Cuando el cantollano y la armonía hacen alguna cláusula intermedia, como sucede siempre que se modula a otro tono, las voces contrapuntantes deben escribirse en dos trozos, el 1º. desde el principio hasta dicha cláusula intermedia, y el 2º. desde ésta hasta el fin²⁴⁶.

De igual manera que en la especie anterior, en el contrapunto de segunda especie a cuatro voces Eslava nos recuerda que se debe seguir observando la normativa expuesta, pero en este contrapunto y en los siguientes de tercera, cuarta y quinta especies es posible también practicar la armonía de manera incompleta al dar del compás, con la condición de que se complete en su segunda parte o parte débil²⁴⁷.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 23.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 24.



Ej. 104. Eslava, Hilarión: Ejemplos de contrapuntos de segunda especie a cuatro voces. (En Eslava, H.: *Escuela de Composición...*, 1864, p. 24).

En lo referente a la tercera, cuarta y quinta especies a cuatro voces Eslava no agrega nuevas reglas, sólo ilustra el tema con algunos ejemplos de cada especie, por tanto, de ese material, hemos realizado la siguiente selección:



Ej. 105. Eslava, Hilarión: Ejemplo de contrapunto tercera especie a cuatro voces. (En Eslava, H.: *Escuela de Composición...*, 1864, p. 25).



Ej. 106. Eslava, Hilarión: Ejemplo de contrapunto cuarta especie a cuatro voces. (En Eslava, H.: *Escuela de Composición...*, 1864, p. 26).



Ej. 107. Eslava, Hilarión: Ejemplo de quinta especie a cuatro voces. (En Eslava, H.: *Escuela de Composición...*, 1864, p. 22).

Para concluir el apartado correspondiente al estudio del contrapunto a cuatro voces, el autor presenta la posibilidad de combinar las especies con un resultado interesante porque es donde se emplean prácticamente todos los elementos de la fuga antigua, aunque la técnica de la imitación no está incluida, sin embargo, los contrapuntistas españoles sí la practicaban llamándola *contrapunto imitado*²⁴⁸.

En las mezclas o combinaciones de especies a cuatro partes es natural que las voces que acompañan al cantollano se muevan simultáneamente, por lo que se puede considerar una variedad de ritmos y de movimientos armónicos que se van suscitando y que, a la vez, provocan circunstancias que antes no eran permitidas pero que ahora se podrán utilizar con libertad, como es el caso de una blanca con puntillo en el primer tiempo de compás, pero sólo si al menos uno de los contrapuntos percute a mitad de compás. Además de esto, Eslava agrega la posibilidad de sincopar de compás a compás dos figuras de negra, o una blanca con una negra. Por otro lado, ahora se presenta la libertad de repetir una misma nota en el contrapunto florido

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 28.

aunque de manera ocasional y condicionada a que la blanca repetida tenga puntillo o una negra ligada a ella terminando con un giro melódico de cierto interés²⁴⁹. Todo esto está relacionado con el sentido rítmico, pero en el sentido armónico Eslava dispone algunas consideraciones con relación a los retardos y sus resoluciones, especificando que debe cuidarse no producir quintas ni octavas ocultas en el momento de la resolución de dichas disonancias²⁵⁰.

Es interesante cómo introduce la práctica de acordes con séptima. Veamos lo que nos dice a este respecto:

Las disonancias de 7ª, además de poderse acompañar con la 3ª y 8ª que es lo más frecuente, pueden llevar también la 5ª, si ésta es perfecta, y se mueve al resolver aquella. Para que esto se comprenda bien, conviene aquí hablar de acordes y no sólo de intervalos, como hasta ahora he hablado, siguiendo el sistema antiguo. Las disonancias de 7ª aunque en el contrapunto de la antigua escuela que aquí tratamos, no pueden darse sin preparación, pueden recibir las denominaciones modernas de 7ª dominante, de 7ª de 2ª del modo mayor, de 7ª mayor, de 7ª de 2ª del modo menor, de 7ª de sensible y de 7ª disminuida, según el grado de la escala sobre que se hallen colocadas y los intervalos acompañantes que las constituyen. Todas estas 7ªs han sido acompañadas con sólo la 3ª y 8ª en los contrapuntos anteriores; pero en las combinaciones que se van a practicar pueden acompañarse también con 5ª, la 7ª de 2ª del modo menor, la 7ª de sensible y la 7ª disminuida, porque la 5ª que resulta es menor y no perfecta o mayor²⁵¹.

Dicho de otra manera, y en un lenguaje más moderno, podemos decir que utiliza los siguientes acordes con séptima:

1. El V7, en fundamental, primera o tercera inversión, completo o incompleto sin quinta y duplicación de fundamental. La nota de resolución de la séptima conduce a la formación de una nueva armonía.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 29.

²⁵⁰ *Ibid.*

²⁵¹ *Ibid.*, pp. 29-30.

2. Acorde de II7, en fundamental, primera o tercera inversión, completo o incompleto sin quinta y duplicación de fundamental. La nota de resolución de la séptima conduce a la formación de una nueva armonía.
3. Acorde de IV7 del modo mayor, en fundamental, primera o tercera inversión, completo o incompleto sin quinta y duplicación de fundamental. La nota de resolución de la séptima conduce a la formación de una nueva armonía.
4. Acorde de II7 del modo menor, en fundamental, sin quinta y duplicación de fundamental y en primera y tercera inversión completo. La nota de resolución de la séptima conduce a la formación de una nueva armonía.
5. Acorde de VII7 o séptima de sensible, en fundamental incompleto sin quinta y con duplicación de tercera. La nota de resolución de la séptima conduce a la formación de una nueva armonía.
6. Acorde VII7 o séptima disminuida, en fundamental, incompleto sin quinta y con duplicación de tercera. La nota de resolución de la séptima conlleva a la formación de una nueva armonía.

El mismo Eslava reconoce la controversia que suscita su técnica por lo que hace el siguiente comentario:

Réstame todavía [...] contestar a una objeción que podrá hacerse respecto a muchos de los ejemplos anteriores de 7ª acompañados con 5ª, de 5ª y 6ª con 3ª y de 2ª con 4ª y 6ª reprobados por un sabio maestro extranjero en su tratado de contrapunto. En apoyo de su opinión aduce dicho maestro la práctica de los célebres compositores del siglo XVI; pero a esto debo contestar: 1º. Que todos esos grandes maestros acompañaban con frecuencia la 7ª con 5ª como puede verse en las obras de Josquin des Prés, de Orlando Lasso, Goudimel, Tallis, Senfl, Morales y demás anteriores a Palestrina, y en las de éste, de Victoria, de Navarro, Ortiz, Guerrero y demás que le siguieron: 2º que los contrapuntistas españoles, incluso Nassarre, sancionaron la práctica de los ejemplos que yo he propuesto; y que a este propósito repito lo que dice el citado Nassarre en su escuela: “yo escribo según se practica en nuestra nación, y las demás pueden practicar según la costumbre de su tierra”²⁵².

²⁵² *Ibid.*, pp. 31-32.

Después de estas disertaciones nos presenta las siguientes posibilidades de combinación de las especies:

- | | |
|--|--|
| a) 1. ^a , 2. ^a y 3. ^a | f) 1. ^a , 4. ^a y 5. ^a |
| b) 1. ^a , 2. ^a y 4. ^a | g) 2. ^a , 3. ^a y 4. ^a |
| c) 1. ^a , 2. ^a y 5. ^a | h) 2. ^a , 3. ^a y 5. ^a |
| d) 1. ^a , 3. ^a y 4. ^a | i) 2. ^a , 4. ^a y 5. ^a |
| e) 1. ^a , 3. ^a y 5. ^a | j) 3. ^a , 4. ^a y 5. ^a |

Aparte de de estas combinaciones, Eslava recomienda, por el interés que supone, la posibilidad de que dos voces, o todas las que acompañan al cantollano, realicen contrapunto florido y de esta manera ya queda como una práctica previa para el posterior estudio de la fuga²⁵³.



Ej. 108. Eslava, Hilarión: Ejemplo de combinación de especies a cuatro voces. (En Eslava, H.: *Escuela de Composición...*, 1864, p. 34).

²⁵³ *Ibid.*

El autor indica que el alumno debe ejercitarse en todas las combinaciones señaladas tanto en modo mayor como menor, y principalmente por su interés y utilidad en la que todas las voces que acompañan al cantollano hacen contrapunto florido.

Después de estas combinaciones, Eslava incursiona directamente en el contrapunto a más de cuatro voces con un resultado interesante por el complejo sonoro que representa. En el aspecto técnico se puede observar una mayor libertad de movimientos que es comprensible entender dada la dificultad de escritura que implica el aumento del número de partes. Eslava propone, pues, ejercitarse a cinco, seis, siete y ocho voces de la misma manera que se ha hecho a cuatro, llevando una de ellas el cantollano y todas las demás contrapunto florido.

A manera de introducción se exponen en forma de tablas las sugerencias posibles para los movimientos fundamentales del bajo y de los que corresponden a las voces, y también los casos en que el bajo se invierte y aquellos en que cabe algún retardo. Posteriormente, da algunas instrucciones precisas acerca del estudio a ocho voces donde concede mayor libertad respecto a las leyes de las quintas y octavas ocultas²⁵⁴ y la posibilidad de practicar repeticiones de una misma nota además de la inclusión de silencios en el transcurso y, por supuesto, una menor exigencia en el interés que pueda despertar cada una de las voces en el sentido melódico ya que esto representa un alto grado de dificultad²⁵⁵.

Finalmente, hace dos advertencias:

1.ª La disposición de las voces, cuando se escribe a 8, puede hacerse de muchos modos; pero los más generales son tres: 1.º Formando dos coros, [...] [es decir, de abajo hacia arriba en la partitura se encontraría: Un primer coro y sus voces bajo, tenor, alto, tiple. El otro coro con bajo, tenor, alto y tiple] 2.º Pareadas las voces [de abajo hacia arriba se encontraría: dos

²⁵⁴ La técnica que se aplica para evitar las quintas u octavas ocultas no obliga más que entre las dos partes extremas y aún entre estas se aceptan las que resulten en las cláusulas finales. Además, se permite el salto de 5.ª menor bajando, y también se permite que una voz en el modo menor realice la sucesión melódica: *mi, fa, sol#, la*, y viceversa: *la, sol#, fa, mi*. (Véase ESLAVA, H.: *Op. cit.*, p. 38).

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 38.

bajos, dos tenores, dos altos y dos tiples] y 3º formando dos coros, pero poniendo en el 1.º dos tiples, contralto y tenor, siendo este el bajo de dicho primer coro.

2.ª El contrapunto a 8 voces sólo puede practicarse con los elementos de la escuela antigua a que pertenece. El acorde de 7.ª de sensible, el de 7.º disminuida, y todos los alterados, como igualmente el género llamado cromático y las notas extrañas que no sea de *paso* ó *retardo*, son impracticables a 8 voces; y únicamente pueden usarse esos elementos de la escuela moderna, cuando los coros cantan alternativamente y dialogan entre sí, y no cuando se reúnen. Sólo los acordes consonantes y los de 7.ª que pueden llevar 5.ª mayor, se prestan a los puestos de las 8 voces con tal que sea en el género diatónico²⁵⁶.



Ej. 109. *Eslava, Hilarión: Ejemplo de contrapunto a ocho voces. (En Eslava, H.: Escuela de Composición..., 1864, p. 40).*

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 40.

2.11.4 Eslava en retrospectiva histórica

Cuando han pasado 143 años desde el nacimiento de una obra como el *Tratado Segundo del Contrapunto y Fuga de la Escuela de Composición* de Eslava, es evidente que se puedan hacer observaciones de forma y fondo a pesar de tratarse de un tema que sugiere ser prácticamente inamovible como es el contrapunto severo²⁵⁷. En principio, debemos considerar que esta obra en su tiempo y durante casi más de medio siglo, satisfizo de alguna manera las necesidades de profesores y alumnos, llegando además en un buen momento porque recordemos que es la obra de Eslava la que sustituyó a la *Geneuphonía* (1831) de Virués, dando un respiro a la enseñanza, no sólo del contrapunto, sino de la armonía y composición por lo complicado y rebuscado que estaban organizadas las ideas en ese anterior tratado.

Eslava nos dice: “El estudio del contrapunto y fuga es tanto más fácil al discípulo, cuanto más claras y precisas son las reglas que se le dan”²⁵⁸. Esto es una gran verdad, indiscutible para cualquier persona con sentido común y que curiosamente, al aplicarla al tratado de Eslava, resulta paradójico ya que ocasionalmente encontremos temas donde las ideas no son lo suficientemente claras y provocan confusión. Quizá para la época, la manera de exponer las reglas del contrapunto y manera en que se relacionaban con sus respectivos ejemplos musicales era la más natural y por lo tanto indiscutible. Sin embargo, considerando los avances en la pedagogía, ahora nos parece un tanto arcaico y por consiguiente perfectible.

Es interesante la defensa que hace Eslava del porqué y para qué de los estudios de contrapunto afirmando que los que se oponen a ellos son “generalmente incompetentes; porque ignoran lo que es este ramo escolar, o lo comprenden a medias”²⁵⁹. Para Eslava los estudios de contrapunto son indispensables para el estudio de la fuga, y ésta para adquirir dominio en la

²⁵⁷ Francisco Calés nos dice que: “[El Contrapunto Severo] también [es] denominado «Contrapunto Simple», «Riguroso» o «Estricto». (CALÉS OTERO, Francisco: *Tratado de Contrapunto*, op. cit., p. 4).

²⁵⁸ ESLAVA, H.: *Escuela de Composición...*, op. cit., p. VIII.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. VII.

conducción simultánea de las voces, ideología que en la actualidad sigue vigente y que sólo es atacada por aquellos que no han realizado estos estudios o lo han hecho de manera incompleta o superficial.

Eslava hace una diferencia entre cantollano y canto de órgano, entendiendo por el primero “cuando los cantos dados son de figuras iguales y de un compás de duración cada una a imitación de las del cantollano [...] y canto de órgano, cuando los cantos dados contienen figuras de diversos valores²⁶⁰. Posteriormente, estos conceptos se han ido modificando, sin que se entienda que sean erróneos los de Eslava, de tal manera que Bertucci, por ejemplo, hace referencia a *cantus firmus*, cuando la melodía propuesta se compone de valores iguales y canto dado cuando la melodía propuesta se compone de valores diferentes²⁶¹. La transformación de la nomenclatura se va dando por razones históricas y geográficas hasta convertirse en muchas ocasiones en mezclas de los que resulta difícil encontrar los orígenes. De cualquier manera, estos aspectos no son tan relevantes en la interpretación de la técnica, sin embargo hay otros que llaman la atención en el tratado de Eslava como es el caso de la tolerancia del unísono en el contrapunto a dos voces de primera especie²⁶². Según el lugar donde está colocada, esta regla se refiere a la posibilidad de practicar el unísono en el transcurso del ejercicio situación que dada la naturaleza que se busca mantener en la simultaneidad de líneas melódicas, provoca la sensación de que una de las voces ha desaparecido y sobre todo en ejercicios de escuela que suelen ser cortos. Por esto existe la tendencia actual de algunos profesores de evitar esta “licencia” obligando al alumno a buscar otro recurso y desarrollar mejor la técnica. Cuando Eslava dice “ El unísono, aunque no se prohíbe absolutamente, debe emplearse todo lo menos posible”, ¿se refiere al principio, al transcurso o al final del ejercicio? Esto no queda muy claro para el alumno y puede provocar confusión, así como cuando dice “se prohíbe la sensación melódica del tritono, cuando de ella

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 2.

²⁶¹ TORRE BERTUCCI, José: *Tratado de Contrapunto*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1947, p. 7.

²⁶² ESLAVA, H.: *Op. cit.*, p. 5.

resulta mal canto”²⁶³, podría quizá haber estado redactado de tal manera que no se prestara a ambigüedades en la interpretación, porque el alumno se puede preguntar: ¿cuál es el mal canto?, o simplemente, que a él no le parezca mal canto y sí a su profesor. Por ejemplo, una redacción que puede ser más precisa y que dejaría menos huecos es: “Después de varias notas que en la misma dirección sumen o provoquen un intervalo aumentado, se debe proseguir en la misma dirección por grado conjunto” y, “Después de varias notas que en la misma dirección sumen o provoquen un intervalo disminuido, compensaremos el giro cambiando de dirección por grado conjunto”. Es evidente que no habría que aclarar que cuando nos referimos a estos intervalos estamos hablando del tritono.

Al igual que Eslava, otros tratadistas posteriores como Calés (1925-1985), aceptan el cruzamiento esporádico a dos voces²⁶⁴, pero Blanquer (1935)²⁶⁵, así como García Gago (1921-1999)²⁶⁶, sólo a partir de tres voces, excepto en el primer o último compás. Creemos que es más conveniente por razones pedagógicas no otorgar esta licencia. Recordemos que el alumno está aprendiendo unas reglas que utilizará según se le diga y cada vez que tenga un problema técnico que pueda evitar con cruzamientos no dudará en hacerlo relajando así la disciplina de mantener cantando esas dos voces según su ubicación de principio.

Hay algunos otros detalles de nomenclatura propios todavía de la segunda mitad del siglo XIX por lo que no sorprende cuando Eslava al referirse a la quinta disminuida lo hace con el calificativo de “menor” y por otro lado con relación a los valores, cuando dice “valor de media parte” se refiere, por ejemplo, al valor de las negras en compás binario²⁶⁷.

²⁶³ *Ibid.*

²⁶⁴ Francisco Calés dice: “A dos voces deben ser evitados. Admítase el cruzamiento –brevisimo y por vía de excepción– sólo cuando el singular interés de la continuidad melódica de la línea contrapuntística obligue a practicarlo”. (Véase CALÉS OTERO, F.: *Op. cit.*, p. 28).

²⁶⁵ BLANQUER, Amando: *Técnica del Contrapunto*. Madrid, Real Musical, 1975, p. 38.

²⁶⁶ GARCÍA GAGO, José: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*. Barcelona, Clivis, 1986, p. 24.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 10.

Eslava trata de ser muy claro en la exposición de las reglas, pero de cualquier manera podría haber sido más preciso sobre todo cuando se refiere al potencial de cada nota en las diferentes especies. Quizá una sistematización clara de los elementos utilizados en cada especie que conforman las posibilidades de las diferentes funciones de cada nota del contrapunto con relación al cantollano o c.f., es decir, una representación gráfica en la que se evidenciaran dichas posibilidades. El tratar de sintetizar las reglas de contrapunto para evitar repeticiones que podrían confundir, es un objetivo deseable de cualquier tratadista de contrapunto, y en este sentido resalta una regla que Eslava menciona cuando aborda el contrapunto a dos voces, segunda especie. Dice: “Una nota de floreo no se puede repetir en un mismo compás”²⁶⁸, esta regla sobraría si desde un principio se dice simplemente que para una buena conducción de la línea es necesario evitar la repetición de giros melódicos a la misma altura y con esto se evitaría tener que tratar casos específicos según especie, porque sería una norma global y perfectamente aplicable a cualquier voz en cualquier especie y diferente número de partes.

Los retardos constituyen una dificultad de aplicación para el estudiante, sobre todo cuando se va incrementando el número de partes. Por esta razón es importante que sea ejemplificado claramente cómo se integra un retardo, es decir: la preparación, el retardo propiamente dicho, y su resolución. Eslava lo presenta claramente a dos voces pero desde tres voces en adelante no queda claro para el lector la aplicación de las notas acompañantes al retardo ya que sólo presenta los respectivos ejemplos sin la necesaria explicación, por lo que hay que deducir la normatividad con riesgo de interpretarla de forma equivocada²⁶⁹. Por otro lado, no menciona la posibilidad de los llamados retardos consonantes, como es el superior de sexta y el inferior de quinta, ambos con resolución descendente.

Respecto a la resolución indirecta del retardo, es decir, a través de un ornamento o interpolación, Eslava no es claro en cómo se deben utilizar estos

²⁶⁸ *Ibid.*

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 26.

ornamentos y qué función tienen para efecto de chequeo técnico; únicamente pone ejemplos sin previa explicación.

En lo que se refiere a la mezcla de especies, Eslava sólo las practica a cuatro voces, es decir no trata el tema de mezcla de especies a tres voces²⁷⁰ y esto limita la experiencia en la formación académica del alumno, al igual que la omisión del tema de las especies ternarias.

El utilizar, si se justifica, sólo redondas en todas las voces del penúltimo compás en el contrapunto a dos, tres o cuatro voces ya sea en segunda o tercera especie, es un recurso que presenta Eslava de manera audaz ya que no es tradicional en el contrapunto severo²⁷¹ aunque se podría evitar promoviendo así un mejor dominio de la técnica contrapuntística.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 28.

²⁷¹ *Ibid.*, pp. 8, 17, 19 y 24.

Capítulo III

Los tratados españoles en el siglo XX

3.1 Ramón Borobia, el precursor del contrapunto

Ramón Borobia Cetina (1875-1954), reconocido compositor y director español cuyo trabajo dio grandes frutos en su ciudad natal, Zaragoza. Desde 1914 fue ocupando cargos en el campo de la docencia, lo que le permitió desarrollarse como profesor de armonía y composición en diversos centros educativos como la Escuela de Música de Zaragoza, fusionada en 1933 con el Conservatorio de Aragón. Como parte de su actividad docente escribió algunos trabajos sobre la teoría del solfeo, instrumentación y composición, entre los que destaca su método titulado *Composición musical, tratado de contrapunto y fuga*, un pequeño libro de 32 páginas, publicado en Zaragoza en 1932, siendo el primer tratado sobre composición que se haya escrito en España en los primeros años del siglo XX¹, a reserva de otros menores como el *Compendio de melodía y armonía o contrapunto* (1911) de Manuel Barasoain Juvile, publicado en formato de libro de bolsillo (11,8 cm de ancho por 17,7 cm de largo) y de tan sólo 16 páginas en el cual trata de forma sumamente sintética y, a través de sólo definiciones, los temas relacionados con los intervalos, la melodía y el contrapunto. Para Barasoain los conceptos de armonía y contrapunto son prácticamente sinónimos, ya que, cuando se refiere a estas entidades musicales dice: “Llámesese armonía o contrapunto a la sucesión de dos o más acordes”².

Volviendo al tratado de Borobia, su estructura y contenidos los hemos resumido en el siguiente cuadro:

¹ BOROBIA CETINA, Ramón: *Composición Musical, Tratado de Contrapunto y Fuga*. Zaragoza, Imprenta del Hospicio provincial, 1932. (Ar. de la B.N.E., sig.: VC/1044/25 y VC/1160/35, formato de 17,5 cm de ancho por 24,3 cm de largo, empastado en papel delgado).

² BARASOAIN JULVE, M.: *Compendio de melodía y armonía ó Contrapunto*. Por Villanueva y Geltrú, Imprenta Social de José Juan Salvó, 1911, p. 10.

Cuadro 37. Estructura del tratado *Composición musical, tratado de contrapunto y fuga* de Ramón Borobia

Primera parte: Contrapunto	Segunda Parte: Fuga
Cap. I Del contrapunto y sus clases	De la Fuga
Cap. II Primera especie, nota contra nota, a 2, 3 y 4 voces o instrumentos	El motivo
Cap. III Segunda especie, 2 notas contra una, a 2, 3 y 4 partes	De la contestación o respuesta
Cap. IV Tercera especie, 4 notas contra una, a 2, 3 y 4 partes	Del contramotivo
Cap. V Cuarta especie, sincopada, a 2, 3 y 4 partes	Entradas y estrechos
Cap. VI Quinta especie, florido, a 2, 3 y 4 partes	De los episodios o divertimientos [<i>sic</i>]
Cap. VII Contrapuntos combinados	Del canon y de la pedal
Cap. VIII Contrapuntos a 5, 6, 7 y 8 voces o instrumentos	El nuevo motivo
Cap. IX Contrapunto libre, a 2, 3 y 4 voces o instrumentos	Fuga doble
Cap. X De la imitación	Fuga triple
Cap. XI Del Canon	Plan de fuga
Cap. XII Contrapunto trocado	De la composición de la fuga

FUENTE: BOROBIA CETINA, Ramón: *Composición musical, tratado de contrapunto y fuga*. *Op. cit.*

La amplitud del tema del contrapunto no se ve desmerecida por los títulos y contenidos que Borobia desarrolla en su tratado, sino por el contrario, de forma muy concisa trata prácticamente todo lo relacionado con las diversas manifestaciones del contrapunto. El recorrido que va haciendo de cada una de las especies, así como del número de partes que pueden irse agregando, es claro y preciso, desgraciadamente toda la información que vierte no es apoyada con ejemplos musicales, sin embargo, sus palabras conforman una sintaxis adecuada que permite imaginar claramente los ejemplos gráficos y así poder transcribirlos.

Se observa en el tratado una continuidad y, por tanto, influencia de las ideas de algunos preceptistas españoles del siglo XIX, como Indalecio Soriano Fuentes e Hilarión Eslava, circunstancia que el mismo autor reconoce, y no sólo de ellos, sino también de autores extranjeros como Théodore Dubois, Joseph Fétis, André Gédalge, Stephan Krehl, entre otros.

Toda esta influencia tan completa y heterogénea da como resultado un método con un sistema más sólido que indudablemente constituirá un pilar fundamental en la escuela española de la teoría del contrapunto del siglo XX, a pesar de no hacer todavía distinciones técnicas entre el contrapunto vocal y el instrumental.

Para Borobia la aplicación del contrapunto y la fuga en la composición libre es indiscutible, de tal manera que todos los procedimientos aprendidos en estas disciplinas son utilizados de una u otra forma en cualquier tipo de composición, ya sea una sonata, un vals o una sinfonía, de ahí la importancia y trascendencia de este tipo de estudio³.

En la primera parte de su método, define el término contrapunto a partir de sus raíces etimológicas, es decir: *punctum contra punctum* –punto contra punto– por lo que es claro para el autor que se trata de acompañar con una o varias melodías a un canto determinado, por lo cual, ésta es la diferencia entre armonía y contrapunto⁴.

Divide el contrapunto en varios apartados. El primero, lo denomina libre o sencillo, el cual consiste “en que las voces o instrumentos jueguen sus cantos o melodías con absoluta libertad de giros dentro del fundamento armónico”⁵. El segundo, lo llama contrapunto imitado, que es “cuando se trabaja éste, obligando a las voces o instrumentos a imitarse entre sí”⁶. Otra forma de contrapunto, continua el autor, es el que se conoce como trocado, que es “cuando se compone bajo el supuesto de que las voces o instrumentos que en él toman parte, puedan cambiarse unas en otras”⁷.

Borobia no considera que el contrapunto por especies sea de absoluta necesidad, sin embargo, reconoce que es muy conveniente como una preparación a los demás contrapuntos libres, imitados y trocados.

³ Véase Prólogo en BOROBIA CETINA, R.: *Composición Musical...*, op. cit.

⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

Analizando cada uno de los capítulos que encierran el tema del contrapunto, encontramos que en el segundo de ellos, trata de la primera especie, es decir, de nota contra nota, a dos, tres y cuatro voces o instrumentos. Cuando es para dos voces o instrumentos, se refiere a que una de estas partes sea el canto dado y la otra propiamente el contrapunto.

Los intervallos armónicos que se utilizan en este tipo de contrapunto, son para este autor: Los consonantes de 3.^a mayor y menor, 5.^a mayor, 6.^a mayor y menor y la 8.^a Por otro lado, a los intervallos armónicos de 5.^a y 8.^a les denomina perfectos, y a los de 3.^a y 6.^a imperfectos; debiendo principiar siempre estos contrapuntos con la 5.^a u 8.^a y terminarlos en la 8.^a o unísono.

De forma muy sintética, aclara que no se deben utilizar seguidos los intervallos armónicos que sean de la misma clase, no abusar del unísono y, además, emplear el movimiento contrario preferentemente al directo y, éste último, al oblicuo⁸.

De los movimientos melódicos, menciona que se pueden practicar los intervallos de 2.^a mayor y menor, 3.^a mayor y menor, 4.^a menor, 5.^a mayor, 6.^a mayor y menor y la 8.^a Como vemos, no hace ninguna aclaración respecto al intervalo de 6.^a mayor, como otros autores anteriores a él, que habían prohibido su uso.

Asimismo, es necesario, según Borobia, que se evite las formas de arpeggio, repetición de notas y las fórmulas progresivas que contengan más de una repetición, elementos técnicos que tuvieron eco y, por tanto seguimiento, en Francisco Calés y su método *Tratado de Contrapunto* (1959)⁹.

Concluimos esta primera especie, a dos partes, resumiendo las normas que el autor despliega en su tratado:

1. El canto dado estará conformado por figuras del mismo valor.
2. Su ubicación puede estar en cualquiera de las partes, así como las que hacen el contrapunto.

⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁹ CALÉS OTERO, Francisco: *Tratado de contrapunto I, Contrapunto Severo*. Madrid, Música Didacta, 1997, pp. 22-24.

3. Prohibido dar dos quintas o dos octavas directas o seguidas.
4. Prohibida la falsa relación.
5. Prohibida la sensación melódica y armónica de la cuarta tritono¹⁰.

Con relación al contrapunto de primera especie a tres partes, ya sean voces o instrumentos, Borobia observa las mismas reglas expuestas anteriormente, sin embargo, al considerar que se trata ahora de más voces y, tomando en cuenta razones armónicas, nos dice:

1. Es posible dar más acordes de 6.^a seguidos, con sus correspondientes terceras.
2. En los acordes de 3.^a y 5.^a, puede doblarse el bajo, procurando que esta duplicación sea mejor a la octava que al unísono.
3. Se puede repetir algún intervalo o acorde o giros melódicos en arpeggio.
4. Las quintas y octavas ocultas, sólo se prohíben entre las partes extremas, pero se aceptan en las cláusulas o cadencias finales¹¹.

En el contrapunto a cuatro partes de primera especie, las normas específicas que el autor maneja son:

1. Una de las partes lleva el canto dado y las otras dicen contrapunto de nota contra nota.
2. Se exige que la armonía sea más rica y variada.
3. Los giros melódicos deberán ser más interesantes ya que ahora se tiene completo el acorde¹².

El tercer capítulo trata sobre la segunda especie de contrapunto, es decir, de dos notas contra una ya sea a dos, tres o a cuatro partes. La descripción que hace de esta especie, dice:

¹⁰ BOROBIA CETINA, R.: *Composición Musical...*, op. cit., p. 10.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

La segunda especie de contrapunto a dos voces o instrumentos, consiste, en que una voz diga el canto dado, y la otra [,] dos notas contra una del canto dado.

Se permiten los intervalos disonantes, como notas de paso o floreo, pero han de caer siempre en la 2.^a parte del compás. Se consideran incorrectos todos los efectos de quintas, octavas y falsas relaciones, que se cometan por medio de estos intervalos. Una nota dada en la 2.^a parte del compás, no es suficiente para evitar los defectos de quintas y octavas lo mismo seguidas que directas. Este contrapunto puede principiar en la 1.^a ó 2.^a parte del compás, pero luego, ya en su transcurso, no deberá ponerse silencio alguno. Para terminarlo y, sobre todo, cuando el bajo es voz contrapuntística, es muy conveniente en el penúltimo compás, hacer contrapunto de nota contra nota. El intervalo de 2.^a menor debe trocarse siempre por sus análogos de 7.^a mayor y 9.^a menor. Este contrapunto de 2.^a especie, a tres voces o instrumentos, consiste en que uno diga el canto dado; otro, contrapunto de nota contra nota, y el otro, contrapunto de dos notas contra una.

La voz que lleva el contrapunto de 2.^a especie, puede, en el penúltimo compás, hacer nota contra nota. Procúrese llenar o poner más completa la armonía que en el de dos partes, y aplíquese todas las reglas anteriores de los otros contrapuntos a tres voces que sean compatibles con éste. La 2.^a especie de este contrapunto a cuatro voces o instrumentos, consiste en que una diga el canto dado; otro, contrapunto de dos notas contra una, y las otras dos partes restantes, contrapunto de nota contra nota. Las reglas de este contrapunto son las mismas que en los anteriores, procurando llenar bien los acordes; y tanto en esta especie como en las siguientes de 3.^a, 4.^a y 5.^a especies, a cuatro y aun a tres voces, se permiten que en la primera parte estén los acordes incompletos, con tal de que se completen en las segundas partes del compás. (Practíquense ejercicios de estos contrapuntos)¹³.

En el capítulo IV que trata de la tercera especie, esto es, cuatro notas contra una, ya sea a dos, tres o cuatro partes, dice el autor:

El contrapunto de 3.^a especie a dos voces o instrumentos, consiste en que uno diga el canto dado, y el otro, cuatro notas por cada una de las del canto dado. La voz contrapuntante, puede principiar con silencio de una o media parte, y puede concluir este contrapunto, si se quiere, con nota contra nota, en lugar de cuatro contra una. Los intervalos disonantes pueden usarse como notas de paso o de floreo, pudiendo ser la primera y tercera nota consonantes,

¹³ *Ibid.*, p. 11.

en cuyo caso la segunda y cuarta pueden ser disonantes. Y también pueden ser consonantes la primera y cuarta, siendo disonantes la segunda y tercera. Conviene, para evitar monotonía en este contrapunto, que una misma nota de floreo no se repita en el mismo compás. Procúrese evitar entre notas de floreo los choques de segundas menores. En la primera parte de un compás, podrá aparecer la armonía incompleta, con tal de que se complete en la segunda parte de dicho compás. El contrapunto de 3.^a especie, a tres voces o instrumentos, consiste en que una voz diga el canto dado; otra, contrapunto de nota contra nota, y otra, contrapunto de cuatro notas contra una. Cuando es a cuatro partes este contrapunto, una parte dice el canto dado; dos partes, contrapunto de nota contra nota, y la otra parte, cuatro notas contra una. Las reglas y condiciones para estos contrapuntos son las mismas de los anteriores, pero como se dispone de más voces o instrumentos, los movimientos de éstos son más libres, exigiendo que los acordes armónicos estén más completos. Practíquense contrapunto de esta tercera especie a dos, tres, y cuatro partes.

Por estos mismos procedimientos pueden practicarse contrapuntos de cinco, seis, siete o más notas contra una, aplicándoseles las mismas reglas y procedimientos que a los anteriores¹⁴.

El capítulo V nos habla de la cuarta especie, o sea, del contrapunto sincopado que puede ser también a dos, tres o cuatro partes. Como es natural en este tipo de contrapunto, existe la posibilidad de construir una disonancia en la parte fuerte de compás cuya función será la de producir una tensión para luego buscar una estabilidad sonora a través de una nota consonante a lo que se llama resolución. La descripción que hace Borobia de los retardos y de los diferentes tipos que se pueden producir según sean superiores o inferiores, ya se había establecido desde los tiempos de Eximeno, teoría que también es manejada plenamente en los tratadistas del siglo XX. Pero veamos qué es lo que nos dice textualmente el autor:

La cuarta especie de contrapunto a dos partes, consiste en que una diga el canto dado, y la otra, proceda por notas sincopadas. Al principiar este contrapunto, puede hacerlo en la primera o segunda parte del compás, y al concluir, en el penúltimo compás, puede quitarse la síncope y hacer contrapunto de nota contra nota. La primera parte de la síncope debe ser consonante, y la segunda parte puede ser consonante o disonante. Si es consonante, su

¹⁴ *Ibid.*, p. 12.

resolución es libre; pero si es disonante, tiene que resolver bajando de grado o subiendo de semitono. Cuando es la voz superior la que hace la síncopa, los intervalos disonantes que se practican son: el de cuarta, como retardo de la tercera; el de séptima, como retardo de la sexta, y el de novena, como retardo de la octava. Cuando es la voz inferior la que hace las síncopas, los intervalos disonantes que se practican son: el de segunda, como retardo de la tercera, el de novena, como retardo de la décima, a la cual baja. Cuando el bajo dice la sensible, sobre ella no debe practicarse el retardo de novena descendente, porque resultaría duplicada dicha sensible. Si la armonía y buena marcha de los acordes lo exige, podrá quitarse la síncopa alguna vez en el transcurso de este contrapunto, pues sobre todo cuando el bajo lleva este contrapunto sincopado, es casi forzoso hacer alguna de estas interrupciones, por el poco recurso armónico que origina la síncopa. Los defectos de 5.^a y 8.^a no los evita la síncopa disonante, y a dos partes, no deben darse ni aun por medio de las síncopa consonante, aunque por este procedimiento es más tolerado. Dada la complicación de este contrapunto, se toleran más que los anteriores dar varios intervalos seguidos de 3.^a y 6.^a, sobre todo mediando las síncopas. Este contrapunto a tres voces, consiste en que una parte diga el canto dado; otra, contrapunto de nota contra nota, y la otra, proceda por notas sincopadas. Cuando la síncopa hace el intervalo de 4.^a, como retardo de la 3.^a, en un acorde de 3.^a y 5.^a, debe procurarse que la otra voz contrapuntante diga la 5.^a, con objeto de que la armonía aparezca clara y completa. En el acorde de 6.^a, puede haber síncopa o retardo de la 3.^a por la 4.^a, pero, en el modo mayor, debe evitarse que dicha 4.^a sea de tritono. Cuando la síncopa está en la parte superior, no puede hacer intervalo de 2.^a con la interior. Cuando la síncopa está en la parte interior, no debe hacer intervalo de 7.^a con la parte superior. La síncopa disonante del bajo en la armonía fundamental, puede acompañarse con 2.^a y 4.^a, pero será necesario que la parte de dicha 4.^a, vaya a ella por movimiento contrario, para evitar la sensación de quintas seguidas. Una síncopa disonante en el bajo, cuando es retardo del acorde de 6.^a, puede ser acompañada con la armonía completa o incompleta, o sea, con 2.^a y 5.^a, o sólo con la 2.^a duplicada, o la 5.^a (Algunos autores usan la serie de sextas colocando la 3.^a más alta que la 6.^a, de lo que resulta que entre las partes superior e inferior se van dando quintas, que parecen evitadas por medio de la síncopa). Este contrapunto a cuatro partes, consiste en que una diga el canto dado; dos partes más, van haciendo contrapunto de nota contra nota; la otra parte contrapunto sincopado. En este contrapunto se observan las mismas reglas que en el sincopado a dos y tres partes. Practíquese contrapuntos de esta especie¹⁵.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 12-13.

El capítulo VI trata de la quinta especie o contrapunto florido ya sea a dos, tres o cuatro partes. Sobre el particular Borobia nos dice:

El contrapunto florido consiste en que una voz o instrumento, diga el canto dado, y la otra parte, contrapuntante, puede emplear con libertad las cuatro especies anteriores, y también pueden emplearse hasta dos figuras de media parte, procurando que caigan en una segunda mitad de compás, y que las partes de éste que no marquen, la voz o instrumento que diga el canto dado, sean marcadas por la voz o instrumentos contrapuntizantes. La síncopa, al emplearse en este contrapunto, procúrese que la preparación de ella tenga por lo menos tanto valor como ésta, pudiendo intercalarse entre el retardo y su resolución alguna nota de adorno. En las combinaciones rítmicas de valores, debe tenerse presente no abusar de varias notas de poco valor, seguidas. En contrapunto florido, a tres voces o instrumentos, consiste en que una voz diga el canto dado; otra voz o instrumento, contrapunto de nota contra nota, y la otra parte, el contrapunto florido, con iguales condiciones que el de dos voces o instrumentos. Cuando es a cuatro voces o instrumentos este contrapunto, una voz o instrumento dice el canto dado; dos voces o instrumentos, contrapunto de nota contra nota, y la otra voz o instrumento, el contrapunto florido, con las mismas reglas que los anteriores. Practíquese ejercicios de esta especie de contrapunto florido¹⁶.

En el capítulo VII, donde nos habla de los contrapuntos combinados, el autor nos dice:

El contrapunto combinado consiste en agrupar las diversas especies de contrapuntos, de manera que de las cuatro voces o instrumentos que toman parte en él, una diga el canto dado; otra, contrapunto de nota contra nota; otra, de cuatro notas contra una, y otra, contrapunto sincopado. O esta otra combinación: una voz o instrumento, el canto dado; otra, contrapunto de dos notas contra una; otra, contrapunto de cuatro notas contra una, y otra, contrapunto sincopado o florido. Téngase en cuenta que la combinación de contrapuntos admite cualquier conjunto o agrupación que quiera hacerse de esto, incluso que todas las voces o instrumentos, menos la del canto dado, puedan decir el contrapunto florido. Cada voz guardará las reglas de contrapunto que diga. En los contrapuntos floridos podrán hacer la combinación rítmica de valores que tengan por conveniente, procurando marcar siempre, en una y otra voz, las partes de compás; podrán hacerse retardos breves, procurando que las

¹⁶ *Ibid.*, p. 14.

preparaciones sean por lo menos de igual valor. Se permite repetición de notas, con tal de que los giros después tengan interés melódico. En cuanto a la armonía, se debe tener presente que al resolver los retardos pueden moverse las voces, resultando en esta resolución otro acorde distinto que el del retardo. Las disonancias o retardos de 7.^a, se podrán acompañar con 3.^a y 5.^a, pudiendo estar estos acorde más o menos completos. Practíquense contrapuntos de especies combinadas¹⁷.

En el capítulo VIII, nos habla del contrapunto a cinco, seis, siete y ocho voces o instrumentos:

Los contrapuntos de cinco, seis, siete y ocho voces o instrumentos, podrán practicarse con el mismo orden que se han venido practicando las distintas especies a dos, tres y cuatro voces o instrumentos; pero creemos que después de lo practicado, será suficiente trabajarlos, primero, de nota contra nota, en todas las voces o instrumentos, y en seguida, en contrapuntos floridos, todas las partes, menos la que lleve el canto dado. Para trabajar estos contrapuntos a cinco, seis y siete voces o instrumentos, podrá elegir con libertad la clase de éstas que lo hayan de intervenir. Cuando sean a ocho voces o instrumentos, se procurará formar con unos o con otros dos cuartetos completamente iguales. En estos contrapuntos, las quintas y octavas reales, por movimiento contrario, se permiten siempre que no sean entre las partes extremas. Las quintas y octavas seguidas, están permitidas siempre, procurando no abusar de esto entre las partes extremas, dando lugar a ello sólo en las cadencias finales. En los enlaces armónicos, cuando el bajo se mueve con acordes fundamentales de segunda, tercera, cuarta, quinta y sexta, las voces o instrumentos que forman la quinta, sexta, séptima y octava voz o instrumentos se moverán tomando diversa posición ascendente o descendente que las voces o instrumentos del conjunto armónico a cuatro partes. La sensible podrá doblarse, resolviendo una a la tónica y las otras saltando de 4.^a ascendente o de 3.^a descendente. El acorde de 7.^a de 2.^a del modo menor, como tiene la 5.^a menor, debe tratarse como procedente del retardo este intervalo. Las notas retardadas podrán cantarse en otra voz inferior, pero siempre a la distancia de 8.^a baja, menos las notas que retarda el bajo, que deberán ser respetadas por todas las partes contrapuntizantes. Obsérvese que los movimientos armónicos de la 5.^a, 6.^a, 7.^a y 8.^a voz o instrumento, al pasar de un acorde a otro, generalmente son intervalos de 3.^a, 4.^a, 5.^a, 6.^a y 8.^a

¹⁷ *Ibid.*, pp. 14-15.

Los acorde de 7.^a de sensible o disminuida, como están formados con notas de resolución fija, no pueden tratarse en estos contrapunto de ocho voces y lo mismo sucede con los acordes alterados, género cromático y notas de adorno que no sean las de paso, floreo o retardo. En estos contrapunto de 5, 6, 7 y 8 partes, aunque rigen las mismas reglas que en las distintas especies ya tratadas, a dos, tres y cuatro partes, por el número excesivo de éstas, se permite mayor libertad de acción en cuanto al uso de valores y ritmo de figuras, colocación de silencios, en el transcurso de los cantos contrapuntísticos; hacer entonaciones difíciles, como son los intervalos de 2.^a aumentada, 5.^a menor, etc., etc.; repetición de notas y cantos en arpeggio, etc., etc. Practíquense contrapunto de 5, 6, 7 y 8 voces, de nota contra nota y del florido¹⁸.

En el capítulo IX, que es el último del tema de contrapunto, se aborda lo relativo al contrapunto libre a dos, tres y a cuatro voces o instrumentos. Sobre este tema el autor hace las siguientes aclaraciones:

Llámesese contrapunto libre, el que se practica con todos los elementos con que ha sido enriquecido el arte hasta nuestros días; éstos son: modulaciones por transformación y enarmonía, acordes disonantes, séptimas por prolongación, acorde alterados, progresiones con varias repeticiones, series de sextas y séptimas de distintas clases, notas de adorno y cuantos procedimientos han incluido en el arte de la composición musical, de un modo constante, los célebres maestros músicos. Dentro de estas máximas libertades, será muy conveniente tener en cuenta las prescripciones siguientes:

Cuando un contrapunto contenga modulaciones por enarmonía, se procurará que los giros melódicos y ritmos de valores en los cantos sean algo tenidos, con objeto de que la modulación resulte clara y asequible a nuestro oído.

Cuando las melodías sean vocales, debe cuidarse de no abusar del género cromático, ni de entonaciones difíciles como son los intervalos aumentados o disminuidos.

Las notas de adorno se practicarán de manera que no oscurezcan a las notas propias, para lo cual será conveniente que las anticipaciones, elisiones y algunas apoyaturas, sobre todo en el bajo, tengan poco valor.

Cuando las notas de adorno sean dobles y por movimiento directo, procúrese que formen intervalos de 3.^a ó 6.^a Si son triples, podrán tratarse como si fueran una serie de sextas. Los

¹⁸ *Ibid.*, p. 15.

acordes alterados son tratados más como notas de paso que como tales, y muy pocas veces con resoluciones excepcionales. En el tratamiento de los acordes de 7.^a sensible y 9.^a mayor, recuérdese que sus disonancias deben aparecer siempre en las voces superiores. El intervalo de 4.^a menor debe darse como en la armonía, o sea con nota común, bien sea en el bajo o en la cuarta. (En obras modernas y de muy buenos autores, se trata este intervalo de 4.^a menor sin restricción alguna).

Las séptimas por prolongación, téngase sobre ellas cuanto se habló en la armonía. (En muy buenas obras y de respetables autores, se ven estos acordes por prolongación, no solamente sin preparar el retardo, sino resolviendo las disonancias de una manera inesperada, de lo que resultan giros melódicos de un efecto magnífico). Para hacer uso de las combinaciones rítmicas de valores, téngase siempre en cuenta las condiciones o cualidades del instrumento o instrumentos que lo han de ejecutar; asimismo, si las melodías son vocales, procúrese no poner valores tan rápidos que las voces no puedan ejecutarlas; en una palabra, todos los giros, melodías y cantos, contrapuntizantes, han de estar siempre de acuerdo con el instrumento o voz a que se destina su ejecución. Cuando el contrapunto libre es a dos voces o instrumentos, una de ellas dice el canto dado o melodía principal y la otra dice contrapunto completamente libre, cuya melodía, a pesar de todas estas libertades, convendrá tener siempre presente lo siguiente: Principíese este contrapunto con absoluta libertad, sea con silencios, nota propia o de adorno, etc., etc., y conclúyase con una cadencia bien determinada. Váyase con idea para procurar mayor interés melódico en la voz contrapuntizante, en aquellos casos donde por cualquier razón decaiga el canto dado. Las quintas y octavas se prohíben por movimiento directo, mas no por el contrario. En el tratamiento de los acordes, procúrese que las melodías o canto digan las notas más principales de éstos, considerando éstas en la armonía consonante a la fundamental, sensible y disonante; en los acordes de 7.^a por prolongación cuídese de poner aquellas notas que caractericen y determinen bien la clase de acorde que es. Evítese la monotonía de unos mismos giros, ritmos, cadencias, modulaciones, etc., etc., procurando dar variedad y belleza a estas melodías contrapuntizantes, combinando todo con el mayor cuidado y esmero. Cuando el contrapunto libre es a tres o cuatro partes, el procedimiento a seguir es el mismo que el explicado a dos, procurando únicamente, que la armonía esté más completa y compacta en él, y que los giros de las voces o instrumentos tengan siempre el máximo interés melódico, dentro del fundamento armónico. En estos contrapuntos, son de gran oportunidad los diferentes silencios de figuras. Téngase mucho cuidado en él para proceder en la cadencia final, dándole un interés especial que justifique el final de un todo.

Practíquense contrapuntos libres para 2, 3 y 4 voces o instrumentos. En este género libre, los procedimientos admitidos en él como son: el género cromático, modulaciones a tonos lejanos, acordes alterados, notas de adorno, etc., etc., se pueden escribir a 5, 6, 7 y 8 voces también, pero téngase en cuenta que los procedimientos citados no admiten diversidad de giros, por lo que estos contrapuntos de mayor número de partes no son reales, porque unas duplican a otras, otras veces dialogan entre sí y otras, por medio de silencios, se hacen callar a algunas de las voces que toman parte, de lo que resulta que el procedimiento real es a 4 ó 5 partes y las otras voces o instrumentos que forman el conjunto contrapuntístico de 6, 7 y 8 partes, no son más que duplicaciones libres de los cantos o melodías que dicen las otras voces o instrumentos, como ocurre en las orquestas y toda clase de conjuntos musicales numerosos¹⁹.

Lo que resta del tratado, aunque interesante, ya pertenece a un apartado que aborda temas que no están contemplados en nuestra investigación tales como la *imitación*, el *canon*, el *contrapunto trocado* y la *fuga*, por lo que hasta este punto llegan nuestros comentarios. Es importante destacar que, a pesar de ser un tratado muy completo y, como dijimos, enriquecido por la influencia de tratadistas muy importantes tanto nacionales como extranjeros, no se llegan a tocar los temas de: cruzamiento de voces, contrapunto ternario y notas acompañantes a los retardos. De cualquier manera, es un método importante por sí solo y por lo que significa en la evolución de la técnica contrapuntística académica del siglo XX.

3.2 El tratado de composición de Joaquín Turina

En el marco de nuestra investigación, comenzar con una reseña biográfica de Joaquín Turina (1882-1949) resulta superfluo porque finalmente será demasiado esquemática considerando todo lo escrito sobre este importante músico español. Partiendo de esto, entraremos directamente en el terreno de la producción de su obra escrita.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 16-17.

Turina fue un musicógrafo muy prolífico, sobre todo como redactor de artículos y conferencias, sin embargo, sólo escribió dos libros: *Enciclopedia abreviada de música* (1917) y el *Tratado de composición* (1946), dividido en 3 volúmenes: El primero trata de los principios fundamentales de la música y aborda también la historia de la música antigua. El segundo lo dedica al estudio de las formas sinfónicas, y el tercero, que estaría destinado a las formas dramáticas, no se pudo concretar porque le sobrevino la muerte.

Por contener el tema del contrapunto, sólo nos detendremos en el primer volumen, que empezó a redactar en 1923 y concluyó en 1942; sin embargo, la publicación sólo tuvo lugar en 1943, con una reimpresión en 1946 sobre la cual hemos trabajado. Los temas generales que se abordan en el tratado, así como la manera en que están organizados, están representados en el siguiente cuadro:

Cuadro 38. Estructura del *Tratado de composición musical*, vol. 1 de Joaquín Turina

Primera parte	Segunda parte
Principios fundamentales	Antigüedad
Armonía	Edad Media
Contrapunto	Polifonía
Fuga	

FUENTE: TURINA, Joaquín: *Tratado de composición musical...*, op. cit.

La intención que tuvo Turina al escribir su tratado fue la de mostrar a los principiantes todos aquellos elementos que conforman o definen los fundamentos necesarios para el estudio de la composición musical, arrancando, incluso, desde la evolución de la escritura musical. Pero, acercándonos al contrapunto, que es el tema que nos ocupa, Turina dice que “[...] es la marcha melódica, independiente, de una voz con relación a una o varias voces, independientes y melódicas también, según las leyes de la armonía y del enlace de acordes²⁰.

²⁰ TURINA, Joaquín: *Tratado de composición musical*, vol. 1. Madrid, Unión Musical Española, 1946, p. 49.

En esta definición se puede leer claramente la importancia que tiene para el autor la participación de la armonía como elemento sustancial e inherente en el campo de la conducción simultánea de líneas melódicas, participación que no se puede negar, sin embargo, en el terreno del contrapunto es necesario ponderar éste por encima de la armonía, aunque es evidente que ambas partes logran como resultado final una fusión de tal magnitud que es difícil distinguir sus fronteras.

Nuestra reflexión se concentra en la distinción que a nuestro juicio debe haber entre ambas disciplinas, al menos desde el punto de vista teórico y pedagógico, con el fin de lograr una cabal comprensión de cada una de ellas.

Turina hace un planteamiento diferente para el estudio del contrapunto, que consiste en la depuración de sus contenidos, lo que da como resultado la eliminación de algunos pasos que en la escuela antigua eran obligatorios, pero que Turina considera superfluos, de manera que comienza directamente con el trabajo del contrapunto vocal a cuatro voces, primera especie, donde se utilizan figuras del mismo valor que las que lleva el *cantus firmus*, ya sean redondas, blancas o negras. El resultado es como un ejercicio de armonía, sin embargo, su planteamiento no es de tipo vertical o armónico, sino como voces en movimiento.

Dicho esto, es interesante destacar que Turina incluye en la escritura contrapuntística las reglas generales de la armonía, aunque sugiere que, por el momento, se evite el empleo de acordes alterados ya que originan dificultades que no se está en condiciones de resolver²¹.

Sin ofrecer la definición de *cantus firmus*, dado que es un conocimiento que supone fue adquirido previamente, lo empieza a manejar en los ejercicios indicando que su empleo puede ser indistintamente en cualquiera de las voces, con la característica de que al ser colocado en el bajo o en el soprano el ejercicio resulta menos problemático²².

²¹ *Ibid.*

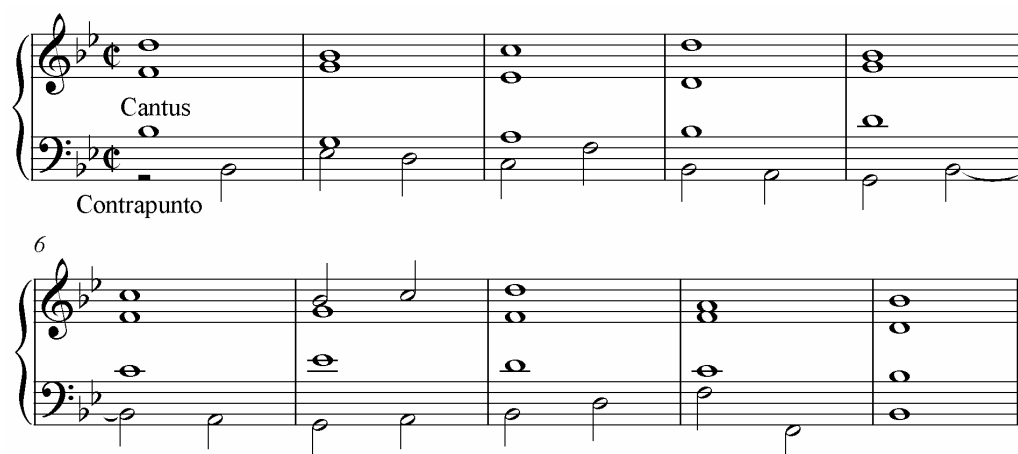
²² *Ibid.*

Sin hacer tampoco alguna observación previa sobre la manera de construir un ejercicio de primera especie a 4 partes, pasa directamente a un ejemplo y así termina la exposición.

La segunda especie la describe rítmicamente y sólo aconseja no cambiar demasiado de acordes para no salirse del espíritu severo del contrapunto antiguo, luego, en esta misma especie mezcla la cuarta sin dar ningún tipo de explicación para el uso de los retardos a reserva de las que se dieron en la sección dedicada a la armonía pero su planteamiento es muy general y, por lo tanto, resulta ambiguo en el terreno contrapuntístico²³.

Todo esto lo ilustra con el siguiente ejemplo de Richter, donde se puede observar que en el tercer compás, en el segundo tiempo, se define un acorde de séptima de dominante, y la 7.^a viene preparada en el primer tiempo en la voz del alto, con resolución a un I en el cuarto compás. Este tipo de práctica es inusual en contrapunto severo porque normalmente los acordes de séptima son empleados en tiempo fuerte y resueltos en tiempo débil. También destaca en el séptimo compás que el soprano cambie de primera a segunda especie sin que se aclare el porqué y el cómo de esa posibilidad en los comentarios que hace el autor. He aquí el ejemplo:

²³ *Ibid.*, pp. 36-37: “Al prolongar una nota integrante de un acorde hasta el acorde siguiente se produce un *retardo*. La característica especial de los retardos está en la disonancia que resulta, como nota extraña al nuevo acorde. Esta circunstancia es, precisamente, la que presta atractivo a los retardos. Para producir un retardo hacen falta tres tiempos, o sea, *preparación*, *retardo* y *resolución*. La nota preparada ha de estar en tiempo débil y el retardo en tiempo fuerte, puesto que lleva el acento. La preparación debe tener, por lo menos, el mismo valor de la disonancia [...]. Los retardos resuelven descendiendo un grado; también pueden resolver subiendo, pero, en este caso, marchan casi siempre a la distancia de semitono. La nota retardada no debe doblarse, a menos que dicha nota sea la fundamental del acorde de resolución. La resolución, subiendo, podría considerarse como una contracción del retardo normal [...]. También pueden resolver subiendo los retardos de la nota sensible [...]. Pueden intercalarse algunas notas entre el retardo y su resolución, bien sean integrantes del acorde o extrañas a él. En estos casos los retardos pierden su verdadero carácter y su personalidad y derivan hacia las notas de paso y de adorno [...]. Los retardos pueden ser *dobles* y *triples*, si son dos o tres las notas que retardan su resolución. También emplean, a veces, tres y cuatro acordes, transformando los que intervienen en los tres tiempos; pero estas transformaciones desvían hacia otros puntos de la ciencia armónica la marcha típica y normal del retardo [...]”.



Ej. 110. Turina, Joaquín: Ejemplo de contrapunto de dos notas contra una. (En Turina, Joaquín: *Tratado de composición musical*, vol. 1, 1946, pp. 50-51).

El contrapunto de tercera especie, enunciado simplemente como de *cuatro notas contra una*, es considerado por Turina como el más difícil para la invención melódica por el riesgo de caer en la monotonía debido a su igualdad rítmica²⁴. Las características que deben mantener las notas en este tipo de contrapunto son resumidas por el autor de la siguiente manera:

La primera nota de cada compás debe ser parte integrante del acorde. Puede emplearse, sin embargo, un retardo o floreo, siempre que se adapte al carácter severo de la escritura. Las notas de paso diatónicas son, no ya útiles, sino necesarias. El choque a distancia de segunda entre la nota real y la de paso está permitido cuando esta última se aleja de la primera, pero prohibido si se acerca. En esta especie de contrapunto se permite la “nota de Fux” y la “nota escapada”. La de Fux es simplemente una nota de paso cuya marcha se ha interrumpido; la “escapada” es una anticipación del acorde que sigue²⁵.

²⁴ *Ibid.*, p. 51.

²⁵ *Ibid.*



Ej. 111. Turina, Joaquín: Ejemplo de choques, nota de Fux y escapada. (En Turina, Joaquín: *Tratado de composición musical*, vol. 1, 1946, p. 51).

Considerando que las indicaciones que se dan para la realización de ejercicios en tercera especie son únicamente las expuestas, quedan evidentemente muchas preguntas en el aire que no se resuelven con el análisis de los ejemplos. Otra posibilidad para variar la tercera especie es la utilización de tresillos y seisillos. Veamos cómo lo explica Turina:

El contrapunto en tresillos y seisillos no es más que una variante del de cuatro notas contra una, tanto en uno como en otro hay que emplear las notas integrantes de los acordes, mezcladas con las de paso, retardos, floreos y prolongaciones²⁶.

No se puede negar que esta información resulta incompleta para un principiante, dado que, para que éste pueda inferir la forma en que se deben emplear cada uno de los elementos que integran la voz contrapuntante, requiere de mayor precisión en la descripción de las normas que rigen la conducta de cada una de las notas que se colocan en los diferentes tiempos del compás y, por otro lado, conocer las posibilidades que son aceptadas con relación al estado que presentan los acordes según se van formando, es decir, si se acepta la fundamental, primera inversión etc. Es curioso observar que Turina utiliza sin ningún problema el acorde cadencial de cuarta y sexta sobre el primer grado tal y como se hace en armonía.

El siguiente tema que nos presenta el autor es directamente el contrapunto vocal combinado, donde hace una mezcla de las anteriores especies de contrapunto “de manera que cada una de las voces emplee valores diferentes, obteniendo de este

²⁶ *Ibid.*

modo interés propio y variedad rítmica se llega a la verdadera polifonía en su doble aspecto vocal e instrumental”²⁷.

A continuación se aborda el tema del contrapunto instrumental del cual sólo nos dice que este género utiliza las claves propias para cada instrumento, refiriéndose al cuarteto de cuerdas y que es conveniente utilizar el recurso de imitación con algunos procedimientos contrapuntísticos como la *aumentación* y *disminución*, pero no da ninguna norma específica para este tipo de contrapunto ni tampoco hace ninguna diferenciación entre éste y el vocal. De la misma manera genérica hace alusión al contrapunto a más de cuatro voces, prácticamente con el único consejo de cuidar la escritura por el reducido espacio que hay entre las voces “procurando que sea lo más correcta posible, ya que el aumento de voces lleva consigo el peligro de infringir con cierta facilidad las reglas de la Armonía”²⁸.

Aunque en la parte histórica del libro hace referencia a diversos teóricos y compositores, incluyendo ejemplos de obras, en la sección del contrapunto no especifica cuáles fueron sus fuentes aunque suponemos que hubo influencia de Evaristo García Torres, su primer maestro de contrapunto y, quizá, de Moszkowsky, Sérieyx y d’Indy que fueron sus maestros de composición, sin hablar de la influencia indirecta del mismo Manuel de Falla con quien tuvo una gran amistad, y también de Isaac Albéniz que conoció en París en 1907 en los tiempos en que Turina era alumno de la Schola Cantorum, institución que consolidó firmemente su técnica compositiva.

Con todo esto, el *Tratado de composición musical* de Turina, a pesar de la poca profundidad en el tema del contrapunto, resulta ser un tratado interesante y serio, si partimos del hecho que su autor tuvo una trayectoria artística que lo coloca como uno de los más grandes compositores españoles del siglo XX.

²⁷ *Ibid.*, p. 52.

²⁸ *Ibid.*, p. 55.

3.3 *El método para invidentes de Rafael Rodríguez Albert*

Rafael Rodríguez Albert (1902-1979) fue un gran compositor, pianista y pedagogo español que desde los ocho de edad perdió la vista por lo que inició sus estudios en el Colegio Nacional de Ciegos de Alicante y posteriormente en el Conservatorio de Valencia donde concluyó sus estudios de composición en 1923²⁹.

No se puede negar la influencia que recibió este compositor tanto de las tendencias que marcaba la escuela francesa como del propio Manuel de Falla (1876-1946) por quien tenía gran admiración, sin embargo, su obra tiene varias facetas que hacen difícil ubicarlo en un estilo determinado³⁰.

A pesar de que su vida era complicada a consecuencia de dificultades económicas y de salud, Rodríguez mantenía una intensa actividad como compositor y pedagogo, lo que le permitió escribir una importante producción de obras tanto de corte popular como vanguardistas y, además, del género teatral donde se cuentan algunas zarzuelas y varios proyectos de óperas. En el campo de la pedagogía escribió sólo dos obras importantes: *Historia abreviada de la música*, que se encuentra perdida pero llegó a ser utilizada como libro de texto en el Colegio Nacional de Ciegos, y *Compendio de armonía, contrapunto y fuga* (1960), que nunca se editó, pero cuyo manuscrito se encuentra en la Biblioteca Nacional de España en hojas tipo oficio (A3). Se encuentra en buen estado, es decir, es perfectamente legible, pero debemos agregar que también se encuentran algunas hojas mutiladas donde se aprecian algunas anotaciones que dicen que la obra contiene también ejemplos musicales y que éstos se encuentran en la “Fundación Juan March”. La encuadernación fue realizada por Ricardo Fuente, terminándola el 2 de octubre de 1960³¹.

²⁹ PALACIOS, María: “Rodríguez Albert, Rafael”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Director y coordinador general: Emilio Casares Rodicio. Madrid, SGAE, 1999, vol. 9, p. 280.

³⁰ *Ibid.*

³¹ RODRÍGUEZ ALBERT, Rafael: *Compendio de armonía, contrapunto y fuga (De utilidad práctica para su estudio con arreglo al sistema Braille)*. 1960. (Ar. de la B.N.E., sig.: M. R. Albert/61/1, y ms. borrador sig.: M. R. Albert/61/2).

Es un trabajo de 197 folios, cuya estructura y contenidos se representan en el siguiente cuadro:

Cuadro 39. Estructura del *Compendio de armonía, contrapunto y fuga* de Rafael Rodríguez Albert

Primera parte	Segunda parte	Tercera parte	Tercera parte
Prefacio	Desmembración sintética en el ámbito sonoro	Razón y concordancia de los sonidos	La fuga en su ámbito
Introducción	La melodía en la trámatica conjunta prearmónica	Revisión metodológica del contrapunto (Todas las especies; doble, triple y cuádruple)	Variantes de la fuga (doble, triple, cuádruple, atonal, instrumental y acompañada)
La música y sus propiedades	La armonía	El contrapunto en la sensibilidad	
La melodía	Fundamentos esenciales de la armonía Puntos de evasión armónica del acorde		

FUENTE: RODRÍGUEZ ALBERT, Rafael: *Compendio de armonía, contrapunto...*, *op. cit.*

Como se ha aclarado, el compendio no contiene los ejemplos musicales que fueron pensados para ilustrar los temas y esto es debido a que estaba contemplada la idea de realizarlos posteriormente en el sistema Braille, así como el mismo texto sobre el que hemos trabajado. De cualquier manera, lo que a nosotros nos interesa es dar a conocer el concepto que el autor tenía del contrapunto, su forma de organizar los temas y las normas generales que utiliza.

Como información complementaria y dadas las características del compendio, queremos reproducir, a manera de introducción, algunos datos importantes que nos ofrece Rodríguez sobre este sistema y la aplicación que tiene en la música:

Poco más de un siglo ha, que se adoptó definitivamente la práctica de un procedimiento ideado para la lectura y escritura de los ciegos, con el nombre de “Sistema Braille”. Su autor, Luis Braille, ciego francés (1809-1852), apoyado en las enseñanzas y procedimientos de sus antecesores Haüy y Barvier, recogió uno de los usos sonográficos de este último, basado en una especial gráfica abultada cuya eficacia culminó en la publicación de su obra

en 1829, titulada según queda dicho, y que abarca: la ortografía, la Estenografía, las Matemáticas y la Música, por lo que se emplea, indistintamente, tanto en la Imprenta como en la escritura manual. La primera impresión del “Sistema Braille” data de 1854.

En tocando los fines que animan este trabajo, distante de un minucioso análisis del sistema en cuestión, y, aún dentro de lo musical, interesando aquellas facetas que le van a ser propias únicamente, habrá que referirse con toda exclusividad a aquello de esencial aplicación, consustancial al libro de tipo visual y a los volúmenes que se editen en signografía puntuada o de origen, anagliptográfico. A este respecto, conviene proponer algunas referencias; a saber: La Música para no videntes, no reconoce como base el pentagrama; su representación, de suyo compleja, se ciñe, no obstante su diversidad y profusión, a la disposición de seis puntos –signo generador– en los hilera de tres, para combinar diferentemente cuanto hay hasta la actualidad plasmado en raudales de tinta, por complicado que pueda concebirse. Partiendo de tal principio, esto es, ausente el sistema de la representación lineal y, por tanto, sin este medio para situar los sonidos en sus regiones grave a la aguda, ha bastado a la genial invención –una vez conseguida la hábil disposición de los siete signos equivalentes a los que forman la escalística universal–, precisar uno para cada siete, que corresponde a las siete octavas del piano (Do a Do), primera a séptima, respectivamente comenzando el cifrado en la octava inferior a la del índice sonoro del sistema francés, 1 (octava baja) al 6, duplicando los signos extremos cuando se rebasa el límite previsto. En consecuencia, las claves cuyos signos están también lógicamente ideados, no tienen otro sentido que servir de indicador en las múltiples circunstancias que lo hacen necesario, no siendo la de menos importancia, establecer en lo posible la mayor relación entre el sistema que nos ocupa y el que es común a todos los usos, lo cual prevalece en todo momento.

Al amparo pues, de toda legislación, se infiere de esta premisa que, los ciegos, en posesión de un sistema comprendido de confín a confín deben y pueden aspirar a obtener los máximos frutos, centrando sus afanes en convertir un ideal sueño en esplendorosa realidad, procurando que los muros que protegen lo difícil e intrincado abran brecha al paso franco de la simplicidad y ágil manejo de los todavía no agotados recursos cual les brinda un sistema altamente reivindicador. La signografía adecuada en toda casa –y aquélla que, siendo propia no deslinda la fidelidad, y siempre con propósito de cumplir nuestros fines–, será prefijada con la conveniente antelación, con tendencia fundamentalmente a consagrar el esfuerzo en la consecución de ocupar el menor espacio posible, dada la voluminosa proporción a que se llega del lado contrario. Así, las palabras: tono, semitono, tono y medio, por ejemplo,

pueden ser sustituidas por signos que supongan, cada expresión, a lo sumo dos celdillas, utilizadas para sendos espacios o letras. De esta manera, las sinuosidades serán reemplazadas por representaciones de la misma naturaleza y dimensión que la antedicha. La ejemplificación (presentada aparte) habrá de ser ambiciosa, en lo que toca al rango que se persigue en el tratamiento, si bien asaz conciso, de las materias que envuelven la presente obra sin perjuicio de evitar lo innecesario, salvando imponderables de reiteración en beneficio de la mayor claridad y comprensión. A tal fin, optamos por utilizar el “Nuevo Método de Musicografía Braille”, admitido como ensayo en las conclusiones de la Conferencia musicográfica celebrada en París el año 1954, a la que cúpome el honor de asistir formando parte de varias Comisiones, por considerar de toda eficiencia lo propuesto por el Profesor D. Alejandro Meza (de Méjico), que en su obra, despeja uno de los horizontes más cerrados a la fundamentación básica que prepondera en nuestro arte músico, desde su moderna cimentación hasta las experiencias más audaces de la evolución: la armonía, y por supuesto, la gráfica acordal hasta ahora aprendida por los ciegos, sabiamente modificada en una providencial solución. Para el contrapunto y la fuga, recomendamos seguir la disposición en partitura, ya que, este hecho ha sido incomprendido hasta la fecha por casi todos los países, no siendo pocos los tratados que basan sus prácticas en la escritura paralela, plagando de dificultades e inconvenientes el ejercicio de hacer y la imposición de aprender. Ganar tiempo y espacio, es nuestro principal anhelo. Que la abnegación consista en formarse el artista, más que en la angustia del desciframiento inútil. Si se empieza a conseguir, juzguemos saludable la recomendación que está implícita en el presente trabajo³².

No cabe duda de que el paisaje que nos presenta el autor con relación a este sistema resulta interesante y digno de tomarse en cuenta por ser el único en su género. Vayamos, pues, a los temas que va diseccionando el autor. En primer lugar, notamos una terminología diferente, quizá hasta de índole personal, la cual vamos a ir descifrando según avancemos en la descripción de este tratado.

La primera parte comprende los principios básicos de la música sobre los que se va a tejer el resto de los temas hasta llegar a la fuga. En la segunda parte trata otros temas como el estudio de las escalas, intervalos, tonalidad, melodía y todo lo

³² Véase “Prefacio” en: RODRÍGUEZ ALBERT, R.: *Compendio de armonía, contrapunto y fuga (De utilidad práctica para su estudio con arreglo al sistema Braille)*. (Documento mecanografiado, 1960. Ar. B.N.E., sig.: M. R. Albert/61/1).

relacionado con las consonancias y disonancias que darán pie al estudio de las reglas de la armonía. La tercera parte, que es la que nos interesa porque aborda el tema del contrapunto hace primeramente una semblanza histórica, muy poética, sobre los orígenes del contrapunto:

[...] La notación neumática, fue símbolo de creación contrapuntística, de donde partieron las primeras reglas; nota, contra nota, punto contra punto. La nota contraria, el punto opuesto, es indudable que se hacen una misma cosa, a fuerza de ser independientes de suyo. Dos trazos, o uno mismo para ambas direcciones, formulan las primeras leyes del contrapunto, esculpido en aquel gráfico de un modo en símbolos primarios. El Cantus gemelus el faux bordon; la evolución de esta gráfica insegura y multiforme, sin posibilidad de poseerla firme, mantuvieron largo tiempo el quehacer contrapuntístico zozobante y tímido, aunque con las adicciones que se complicaban, iba consiguiendo paulatinamente propiedades de valoración aumentada. En su raíz, hemos de entender un principio coordinador que parte del resurgimiento medieval, en que, la fijeza se basaba en paralelismos que no entendían la disonancia, ni se producían por una admisión consonante, tal cual se juzga la adopción musical contrapuntística de siglos más tarde. Cuartas, quintas, terceras, unísonos, octavas, resonancias paralelas, algunas catalogadas de bárbaras, se dieron por las notas fijas, para independizarse luego, cuando le fue permisible a la voz púgil articular contrariamente.

El contrapunto es a la armonía, como la armonía es al contrapunto. La actual dedicación a lo último, tiende en algunos casos a desposeerse de lo primero como tal, de la misma manera que se inclinó el arte músico por libertarse de trabas demasiado rígidas, en perjuicio de la fragante inspiración, que se aprende sin ser enseñada. De todos modos, hay una entrega al contrapunto, pero con la libertad de trasladarlo a la orquesta, al clave, y hasta a un instrumento sin destino armónico, como el violín. El reemplazo instrumental por lo vocal, casi exclusivo, en la concepción polifónica, llegó más lejos: la armonía, tras el periodo clásico, prometía desbancar al contrapunto, del cual procedía. Hoy la revancha se está produciendo. Son peripecias que se suceden, en disputa y rendición. El contrapunto vuelve a su otro gran momento, pero la armonía no desaparece, ni se observan síntomas de languidez. Una y otra cosa, caminan en pugna por conseguir emociones estéticas propias de su

tiempo. [...] La nota fija; el canto llano primitivo: Venido de los primeros cantos eclesiásticos, la proposición de notas sin cambio en el ritmo, llegó a constituir la capacidad exclusiva de variar el lenguaje por la inflexión única, sin interesar las articulaciones que no fueran por la palabra, o mejor, por la fuerza o energía silábica. A esta exclusividad musical sin ritmo, sin medidas diferentes, se le confió la total responsabilidad de mantener viva la música que merecía figurar en el más alto puesto. Así, quedan los documentos que tienen una antigüedad cierta. A la nota quieta o fija, le basta su exclusividad para mostrarse suficiente, y expresar lo que otras que no permanecen en quietud como en remanso ante las agitadas turbulencias en derredor. Su misión, sentando su fijeza cada vez que se mueve, tiene por lema crear otras quietudes —hasta quietudes conjuntas ampliamente concebidas—, y por otra parte, formar en su círculo las cambiantes que puedan caber en la que se supedita a oponerle sus articulaciones. Cuando se habla de canto llano, se siente uno en la lejanía, y nada que despierte novedad le acude a la mente. En aquella oscuridad impenetrable, están los primeros sonos de la voz humana que no buscaba las variedades que no le diera su propia identidad cantable, sin medida. Los primeros cantos eclesiásticos, así respondían, y así llegaron a nosotros, con los que la evolución les acercó. El Canto llano, entendido como la raíz cantada en singular manera, ausente de ritmo, es el paso de conducción que alberga el contrapunto, y que se puede decir, comprende la mayor parte de su práctica, o, al menos, éste ha servido para basar la técnica esencial a esta materia, cuya complejidad se afianza en lo que el canto llano propone al contrapunto, resistiendo la superabundancia de cambios que se le han de oponer³³.

Sobre el estudio del contrapunto basado en el sistema de especies, primero hace referencia a la base sobre la que se edificarán los contrapuntos, es decir, el *cantus firmus* o el canto dado, términos que utiliza como sinónimos³⁴. A continuación hace una descripción de las normas que rigen cada una de las especies:

³³ RODRÍGUEZ ALBERT, R.: *Op. cit.*, pp. 165-166.

³⁴ *Ibid.*

[En la primera especie] 1.^a La melodía que aparecerá creada en correspondencia a la que contiene el cantus firmus, habrá de pugnar por ofrecer análogo interés, y, en tal sentido, sus articulaciones deberán sentir el mismo carácter, procurando lograr homogeneidad.

2.^a Esta melodía, deberá ser, como la que es su inspiradora, diatónica.

3.^a Los intervalos de que podrá servirse, no solamente serán consonantes, sino que de ellos (considerados disonantes), la 4.^a justa queda rigurosamente prohibida, lo cual sucederá mientras el contrapunto sea a dos voces, por tanto, los intervalos que resulten se referirán a los que representan notas propias.

4.^a El comienzo y final de cada fragmento, puede ser unísonos y octavas, terceras o quintas. La melodía creada, pues, responderá a una lógica conformación tonal, confirmada en estos dos extremos.

5.^a Los desplazamientos habrán de ser de tipo asimismo consonante a menos que no se trata de segundas, o (excepcionalmente) de quinta disminuida, en imponderables que obligan a ellos, en procura de resolver concretamente una interrupción, o conseguir la terminación que se presente así requerida.

6.^a El desplazamiento de sexta mayor no es siempre satisfactorio, por lo que se admite con ciertas reservas. Sin embargo, el que existiera del segundo grado al séptimo (especialmente preparando la cadencial), es, hasta muy característico.

7.^a Las figuras que presentará el canto dado, y, por ende, aquellas de voz oponente, serán redondas o pueden emplearse las que cubran el compás de medida binaria o ternaria.

8.^a Al pasar a tres voces (con identidad en el cantus firmus), se observarán estas recomendaciones, sin perjuicio de alguna licencia, impuesta por la misma concepción melódica, en punto a lo legítimamente estimativo, teniendo cabida la 4.^a aumentada entre las partes central y aguda, cuando esta última y la parte grave se correspondan, de 2.^a grado a séptimo simultáneos, para la conclusión en octava. En tal caso, la voz intermedia, es frecuente ocupar el 4.^o grado, para asociar a la afectación de la extrema superior, la que esta emisión hace suya.

9.^a Tanto a tres como a cuatro voces, se permite la 4.^a justa, siempre que no la observe el bajo, con otra parte alguna.

10.^a Los paralelismos sancionados en la armonía, tendrán en el contrapunto el mismo fallo, por cuanto se prohíben las quintas, octavas o unísonos reales consecutivos entre dos partes, sea cual fuere su situación.

11.^a El comienzo y la conclusión del fragmento, podrán darse en acordes completos o no, según convenga a lo que cada voz se disponga seguir.

12.^a La nota afectada con la sensible (4.º grado) puede duplicarse en el contrapunto a cuatro voces, bien por debajo de ésta o dejándola intermedia, si no es que, por consejo de la línea melódica se oye duplicado el bajo.

En el transcurso del fragmento, puede haber modulación cercana o relativa, que se anunciará por una sensible con la natural afectación de su quinta diminuta; a la manera de cómo se concibe en la terminación. Los cruzamientos, poco aconsejables, podrán presentarse por alguna razón justificada, y con efecto temporal, siempre en beneficio del mejor hallazgo melódico, sin que, fundamentalmente haya perjuicios para algunas voces que llevan su marcada ruta.

Aunque lo aconsejable es inclinar al no vidente a ejercitarse en la escritura formando partitura, cuando se trata del contrapunto en primera especie, tanto a dos como a mayor número de voces, puede adoptarse el sistema llamado Vertical, para el cual se utiliza un solo renglón, o, en todo caso, si el canto dado no fuera confiado al bajo, éste, iría en renglón aparte, con indicación convencional que lo destaque; o, si este canto dado lo tuviera el tiple, situarlo en la línea de arriba, separado de las demás voces. Todo cuanto contribuya a presentar sencillez, menos la cópula que las une, en esta ocasión poco eficaz e incómoda para su lectura³⁵.

[La segunda especie] [...] consiste en oponer dos notas a la única que lleva el canto dado por cada compás, es decir, dos tiempos de compás contra uno.

El prevalecimiento [*sic*] en cuanto a la disposición interválica, perdura aquí, siguiendo lo establecido en la primera especie, tocante a cada principio de compás. El tiempo en sucesión, emitido por la voz oponente, puede o no, ser nota evadida o extraña, en relación a la consonancia que expresa el Canto dado, el cual prolonga su nota entre tanto se escucha la que forma par en línea melódica con la primera emitida. Esta operación que abarca hasta cuatro voces, cuando pasa de dos, puede haber figuración igual en dos voces (cantus firmus y otro a dos más), y distinta en la que resta, es decir, dos de ésta contra las demás que se igualan. A este procedimiento, debe sucederle la oposición de dos voces contra otras dos, o lo que es lo mismo: Canto dado en voz y otra con figuración análoga y las otras dos igualadas entre sí en valores de dos contra uno. Por fin, son tres voces las que se oponen al canto dado, en dos notas –mientras una de éste–, diferentemente melódicas. Queda implícito el empleo de valores de tiempo en dos voces opuestas al canto dado; cuando se trata de tres partes en contrapunto de esta especie. En todos los casos, las notas no propias emitidas en segundos tiempos, serán de paso o de floreo.

³⁵ *Ibid.*, pp. 166-169.

La escritura en Braille, puede acomodarse a dos renglones, siempre con tendencias a simplificar su lectura, empleando –ahora sí– la cópula cuando los valores sean desiguales, y, dejando renglón libre para la voz que ostenta el canto dado, con indicación de su clave al uso³⁶.

[La tercera especie] [...] La tercera especie, aumenta el número de notas en la voz o voces oponentes al cantus firmus, en cuatro a seis, según convenga al compás que se proponga, esto es, binario o ternario. Por lo demás, los principios que rigen en la especie anterior prevalecerán aquí, en punto a las caídas de compás, siempre consonantes, utilizando estas notas y las evadidas en las que suceden contrapuntísticamente entre sí y relativas al canto dado³⁷.

[La cuarta especie] [...] en que la oposición al cantus firmus o contrapunto, se manifiesta en dos notas contra una, pero de manera menos regular que en la especie segunda. Ahora, se suceden en forma sincopada, por lo que viene a resultar una oposición doble, en emisión y movimiento, es decir, que la voz contrapuntística emite en sentido alterno al canto dado, haciéndose escuchar en sonido distinto en los segundos tiempos, prolongados al primero de cada compás sucesivo. Aquí, frente a las consonancias, pueden darse retardos de todas clases y sínkopas en notas no consonantes³⁸.

Con relación a la quinta especie, sólo comenta que ésta “no es otra cosa que la condensación de las cuatro anteriores. En éstas, al pasar de la segunda, se puede combinar, la citada con la tercera (en medidas binarias o compuesta o triples), la tercera con la cuarta, y las tres, en todo momento contrapuntando al canto”³⁹.

Sin embargo, hace un agregado sobre el contrapunto florido con relación al sistema Braille, en el cual se encuentran algunas consideraciones técnicas del contrapunto:

Una de las revelaciones [...] [del contrapunto florido] es la que se caracteriza por figuras de mitas [*sic*] de tiempo menos acentuado, y sucediéndose de dos en dos (corcheas por ejemplo) en segunda mitad de cada tiempo, con preferencia al segundo, pudiendo sobrevenir al puntillo o ligadura de la emisión anterior. En esta especie, la escritura en Braille, reclama disposición vocal en la colocación de las voces, esto es, la partitura a cuatro renglones, con

³⁶ *Ibid.*, pp. 169-170.

³⁷ *Ibid.*, p. 170.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

la particularidad de que basta con hacer coincidir en cada voz el principio de compás, sin la dependencia de lo que sucede en todas a lo largo del mismo, lo cual no conduciría a nada práctico⁴⁰.

En la descripción de las normas contrapuntísticas, llaman la atención algunos aspectos: No hace, como ya dijimos, distinción alguna entre el *cantus firmus* y el *canto dado*, no hay indicaciones específicas para la primera especie a tres voces, propone indistintamente el compás binario y ternario sin aclarar alguna normatividad, las reglas para la utilización de retardos son muy confusas.

Finalmente, hace algunos comentarios que complementan las reglas antes dichas: A modo de resumen, podemos decir que Rodríguez hace hincapié en que no se produzcan disonancias simultáneas en coincidencia con tiempos pesados, especialmente de segundas; en segunda y tercera especie evitar los paralelismos de quintas y octavas o unísonos en tiempos fuertes de compás a pesar de que haya notas intermedias; evitar también los paralelismos de más de tres terceras o sextas y, por último, no debe buscarse con insistencia que los acordes se presenten siempre completos aunque, aclara, que tampoco es conveniente que estén por mucho tiempo sin sus propiedades acordales. En lo que respecta a la realización de contrapuntos a más de cuatro partes, el autor aclara que el alumno puede realizar estas prácticas hasta las ocho voces, en el entendido de que es en éstos donde se relajan las exigencias y, por tanto, se pueden utilizar con moderación paralelismos de quintas u octavas.

Después de tratar el contrapunto de las especies, aborda ahora el contrapunto doble, triple y cuádruple; es decir, lo que también se conoce como contrapunto transferible, para después pasar al contrapunto libre, la imitación, el canon y la fuga.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 171.

3.4 Ejercicios de contrapunto de Joaquín Zamacois

Joaquín Zamacois Soler nace en Santiago de Chile en 1894 y siendo todavía un niño, su familia regresa a España de donde era originario su padre Joaquín Zamacois Zavala, quien tenía una brillante carrera como músico intérprete y, además, como teórico; virtudes que hereda su hijo y desarrolla en gran medida en la ciudad de Barcelona, lugar donde se había establecido la familia y que posteriormente Zamacois Soler escogería también como lugar de residencia hasta su muerte en 1976.

Sus primeros estudios los realizó con su padre y, posteriormente, en composición, con Sánchez Gavagnach y Antonio Nicolau. Es de notar también la formación que obtuvo a través de una disciplina autodidacta al abordar los tratados de Gevaert, D'Indy, Riemann, Gédalge y Rimsky-Korsakov⁴¹.

De su obra escrita, destacan sus famosos libros: “*Tratado de armonía*, en tres volúmenes, publicados entre 1945 y 1948; *Teoría de la música*, en dos volúmenes, publicados entre 1949 y 1945, y *Formas musicales*, de 1960, todas ellas editadas por Labor”⁴².

Debido a la excelente recepción que ha tenido la obra de Zamacois en el campo de la pedagogía musical, su difusión no se ha limitado solamente a España sino que también se ha proyectado a la mayoría de los países de habla hispana. Sin embargo, existe una obra Zamacois que es poco conocida en el ámbito académico, sin que por esto sea menos interesante que las antes mencionadas. Nos referimos a *Ejercicios de Contrapunto*, obra publicada en Barcelona en 1977, prácticamente agotada en librerías especializadas, pero localizable en algunas bibliotecas⁴³.

⁴¹ SOBRINO, Ramón: “Zamacois Soler, Joaquín”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, op. cit., vol. 10, p. 1080.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Esta obra se localiza en la Biblioteca del Conservatorio Municipal de Barcelona, sig.: 781.42 Zam., y en la B.N.E., sig.: Mp/2070/4-5.

A pesar de que no es propiamente el contrapunto severo el tema central que Zamacois desarrolla en esta obra⁴⁴, realizaremos un viaje general a través de ella para conocer los planteamientos que sobre contrapunto tenía el autor. En primer lugar, podemos comentar que una de las características de la obra que le dan un importante valor añadido es que posee ejemplos musicales de una gran variedad de autores, todos ellos de gran trascendencia en el terreno de la composición y teoría musical⁴⁵. Antes de introducimos en algunos puntos de la obra, veamos en el siguiente cuadro su estructura y contenidos:

Cuadro 40. Estructura del tratado *Ejercicios de Contrapunto* de Joaquín Zamacois

Contrapunto simple	Contrapunto imitativo	Contrapunto invertible	Apéndice	Ejemplos de cantus firmus
Reglas generales de las especies	La imitación	Particularidades generales	Contrapunto, polifonía y polimelodía	En redondas
Las 5 especies (2 a 4 partes)	El canon	Reglas básicas	La normativa escolástica	Melodías de coral
Las 5 especies (2 a 4 partes) acordes de 7. ^a , 9. ^a y notas extrañas	El estilo imitativo	Invertible a la 8. ^a	Normas tomadas en cuenta para nuestro trabajo	
Mezcla de especies			Riguroso, severo o estricto	
Cantus firmus de ritmo vario			El c.p. libre y las disonancias físicas Acordes y notas extrañas	

FUENTE: ZAMACOIS, Joaquín: *Ejercicios de contrapunto...*, *op. cit.*

⁴⁴ “[...] no es en el denominado *contrapunto severo* –que se encierra en un estrechísimo ámbito, al prescindir de determinados acordes y notas extrañas– en el que vamos a centrar la atención (aun cuando nos ocupemos de él) ni pensamos penetrar en los dominios del *contrapunto atonal o inarmónico*. Nos limitaremos al *contrapunto armónico*, esto es: *contrapunto que atiende principalmente al juego melódico de las partes o voces en acción, pero hecho de forma que se desarrolle sobre un contexto armónico satisfactoriamente analizable [...]*”. (Véase ZAMACOIS, Joaquín: *Ejercicios de Contrapunto*. Barcelona, Boileau, 1977, p. 1).

⁴⁵ Los autores citados en esta obra son: J. G. Albrechtsberger, J. S. Bach, L. van Beethoven, A. Bertelin, L. Cherubini, C. de Sanctus, V. D’Indy, T. Dubois, M. Dupré, H. Eslava, G. Fauré, F. J. Fétis, C. Franck, J. J. Fux, A. Gédalge, S. Jadassohn, J. G. Kastner, C. Koechlin, S. Krehl, S. Mattei, O. Messiaen, E. Prout, E. Ratz, E. F. Richter, N. Rimsky-Korsakov, N. Sala, J. Torre Bertucci y P. Wachs.

Los ejercicios presentados en el libro son pensados para estudiantes que ya tienen una sólida formación en lo que respecta a la teoría de la armonía tonal, conocimiento que les permitirá introducirse sin problemas en el estudio del contrapunto siguiendo una normatividad específica que, aunque en composición ha dejado de utilizarse tal cual, así como en armonía, es de vital importancia en el proceso de formación de un compositor.

Vemos en la primera sección que Zamacois hace una división del contrapunto en dos partes. La primera se refiere a la utilización de un contrapunto que el mismo autor denomina “blanco”, es decir “el que margina las disonancias físicas sin preparación [,] [la segunda parte, a un contrapunto] más ácido, más bachiano, sin exclusiones de ninguna clase; al que pone el acento en dichas disonancias, pero con ellas ajustadas a las normas clásicas de ataque y resolución”⁴⁶. Es claro, pues, el enfoque que el autor quiere dar al contrapunto, separándose propiamente del severo y nutriéndolo de todas aquellas sonoridades que la armonía le ofrece dentro de un contexto que abarca de 2 a 4 partes porque considera que es inútil la realización de ejercicios a más voces porque esto implica relajar las normas dando como consecuencia la pérdida de interés lineal de cada una de las partes. Asimismo, aclaramos que la forma de abordar cada una de las especies respecto a los esquemas rítmicos no representa ninguna variante, por lo que si hablamos de primera especie nos referimos a la tradicional nota contra nota, la segunda a dos contra una, la tercera a cuatro contra una, la cuarta a la utilización de la síncopa y, finalmente, la quinta que se nutre de todas las demás especies, todas éstas ajustándose al típico *cantus firmus*.

Ahora bien, en cuanto a la escritura musical, su tendencia pragmática lo lleva a la utilización únicamente de las claves de Sol y Fa.

Aunque la aplicación que hace Zamacois de las normas contrapuntísticas es más en el terreno armónico, de ahí que dice que su propuesta es un *contrapunto*

⁴⁶ ZAMACOIS, J: *Ejercicios...*, op. cit., p 2.

armónico, quizá más al estilo francés, hace algunos comentarios interesantes sobre el contrapunto severo, riguroso o estricto, los cuales reproducimos a continuación:

Se suele denominar con alguno de los adjetivos antedichos el *contrapunto escolástico* que pretende ser reflejo –en cuanto a normativa y estilo– del que practicaron los polifonistas del siglo XVI, época de oro del género “a cappella”; pero sólo lo refleja *en parte*, pues la mayoría de las *prohibiciones* que figuran en los tratados de la especialidad las instituyeron teóricos posbachianos y no compositores de la citada época «al parecer, los primeros libros completos sobre la materia fueron: En Italia, “Regole del Contrappunto pratico”, de Nicola Sala (1710-1800), que vio la luz en 1794; en Alemania, “Gradus ad Parnassum”, de Johann Joseph Fux (1660-1741) publicado –en latín– en 1725, y en Francia, “Traité de Contrepoint et Fugue”, de Luigi Cherubini (1760-1842)». Charles Koechlin (1867-1951) reconoce esto último, al decir: “el sentido restrictivo de sus reglas es superior al de aquellas que sirvieron de base a los compositores antiguos”. Al respecto dice Albert Bertelin, en su “Traité” (1951): “Los polifonistas no tendían al purismo absoluto como lo entendemos hoy [...]. Y una curiosa constatación se impone: en tanto la Armonía, liberada de las estrechas medidas que la constreñían ha visto ensancharse sus dominios, el contrapunto se ha ido imponiendo reglas cada vez más rígidas”. Bertelin, con las antedichas palabras, tiene únicamente en cuenta la escolástica generalizada en Francia, pues la alemana marcha por otros derroteros. Théodore Dubois (1837-1924) lo razona así: “En Alemania los estudios de Armonía son siempre elementales –es decir: basados en el simple conocimiento de los acordes y de su encadenamiento– y se complementan con los de contrapunto. En cambio, en Francia llevamos el estudio de la Armonía hasta muy lejos y hacemos de él, puede decirse, contrapunto moderno [...]. De aquí el aspecto de aparente severidad de nuestro Tratado”. No obstante, manifiesta: “Nos parece que se podría, sin peligro para los estudios, ser un poco menos severos, autorizando a tomar ejemplo de J. S. Bach, quien dejó en este género modelos inimitables”. Marcel Dupré (1896-1971) no participa de las ideas aperturistas de Dubois, pues afirma: “No puede considerarse otro contrapunto que el riguroso, concebido conforme a las reglas estéticas respetadas por los maestros del siglo XVI. El estudio del contrapunto libre, o fantasista, lo reputamos inútil”. El *contrapunto severo* tiene exclusivamente en cuenta el género de música para *voces humanas* (“a cappella”) y la escritura a partes reales⁴⁷.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 89.

Este análisis que hace Zamacois sobre los diferentes conceptos que se tienen de las normas y formas de hacer contrapunto es muy ilustrativo porque nos permite confirmar las posiciones antagonistas que se han dado a través de la historia y que indudablemente son parte de la naturaleza de la psicología individual y de grupo, tanto en el terreno del arte como en cualquier otra disciplina.

Las reglas más generalizadas que Zamacois reconoce como una constante en el ámbito del contrapunto severo son:

- a) Prohibición de cualquier elemento armónico o melódico que no sea: acordes perfectos mayor y menor en sus estados fundamental y primera inversión, y de 5.^a (disminuida, menor o falsa) en su primera inversión; retardos superiores, notas de paso y bordaduras simples, ambas procediendo siempre por intervalos de 2.^a mayor o menor constituidos por notas diatónicas, excepto la elevación del VI grado del modo menor, cuando precede o sigue a la sensible.
- b) Prohibición de todo intervalo melódico [que no sea] otro que los siguientes: 2.^a mayor y menor, 3.^a mayor y menor, 4.^a (justa, menor o perfecta), 5.^a (justa, mayor o perfecta), 6.^a menor y 8.^a justa.
- c) Prohibición de toda *disonancia física* no preparada y de la *disonancia irregular* formando 2.^a menor, resuelva o no en unísono.
- d) Prohibición de los giros melódicos en forma de progresión; de la repetición de diseños; de dos saltos en igual sentido que sumen una 7.^a o una 9.^a; de los saltos de 6.^a o de 8.^a antecedidos o seguidos de trazos en la misma dirección; de la sucesión de notas en línea recta cuyos límites sean una 4.^a de tres tonos o una 5.^a aumentada.
- e) Prohibición de modular a tonalidades que no resulten vecinas de la de partida.
- f) Prohibición de cualquier sistematización tonal que se aparte de la derivada de las *escalas gregorianas* o del modo *mayor diatónico* y del *menor* con la *escala armónica*, como básica, y las *antigua y melódica*, como auxiliares de aquélla.
- g) Obligación de que todas las partes empiecen y terminen su cometido, y ataque cada compás con una nota real de acorde, salvo empleo de retardos.
- h) Obligación de comenzar y acabar todos los trabajos con el acorde de tónica en estado fundamental⁴⁸.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 90-91.

Efectivamente, cada una de estas reglas que menciona Zamacois corresponde al común denominador de las utilizadas por los tratadistas del contrapunto severo. Sin embargo, quedan otras que hemos querido dejar al final por el enfoque interesante que plantea el autor. Nos referimos a la famosa regla que prohíbe las sucesiones de quintas u octavas consecutivas. En este sentido se hacen también las mismas consideraciones tradicionales, pero, en el caso de las quintas y en un contexto de contrapunto armónico, son aceptadas si su sonoridad queda neutralizada a consecuencia de alguno de los siguientes tres factores: A) Que con la segunda de ellas se produzca una *disonancia física*, de preferencia de tipo *regular*⁴⁹; B) Que la segunda 5.^a recaiga en un acorde en primera inversión, y C) Que se llegue a la segunda 5.^a por grados disjuntos, ya sea por movimiento directo o contrario y que no se trate de las partes extremas⁵⁰.

Veamos un ejemplo de cada una de estas posibilidades:

The image contains three musical examples in piano style (treble and bass clefs, common time).
 - **Ejemplo de A:** Shows a single fifth interval between two voices, with a dissonance marked by a dotted line and a small 'x' indicating the physical dissonance.
 - **Ejemplo de B:** Shows a fifth interval in first inversion, with the notes of the second fifth placed on a lower staff to indicate the inversion.
 - **Ejemplo de C:** Shows a fifth interval reached by disjunct motion, with the notes of the second fifth placed on a lower staff to indicate the disjunct motion.

Ej. 112. Zamacois, Joaquín: Ejemplo de quintas permitidas. (En Zamacois, Joaquín: *Ejercicios de Contrapunto*, 1977, apdo. 120-A, p. 85).

⁴⁹ Una disonancia es regular si después de producirse el movimiento la conduce a una nota distinta de aquella con la que se produjo el choque disonante, y será irregular si la lleva a la misma con la que se había producido el choque disonante.

⁵⁰ ZAMACOIS, J.: *Ejercicios...*, op. cit., pp. 84-85.

Recordemos que para Zamacois las disonancias físicas, diatónicas y absolutas, es decir, intervalos de 2.^a mayor o menor, con todas sus inversiones, ampliaciones o enarmonías, constituyen el ingrediente que da interés armónico a la realización contrapuntística, ya sean del tipo regular o irregular⁵¹.

Como hemos señalado, la diversidad de opiniones que se han dado entre autores de diferentes escuelas, e incluso de la misma, sobre la interpretación de las reglas contrapuntísticas es de tal magnitud que no es menos la confusión que origina en los estudiantes de composición, por esto es muy importante el despliegue que hace Zamacois de las reglas del contrapunto severo que considera como básicas y, por tanto, pilares fundamentales.

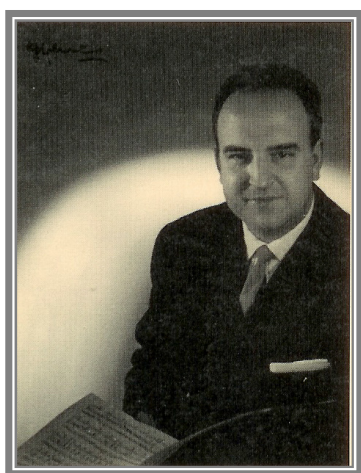
El enfoque de Zamacois en el resto de los temas que presenta en su libro es en un contexto donde la aplicación de las reglas de la armonía es evidente y, por tanto, se aleja de los principios del contrapunto severo, creando solamente el ambiente necesario para un contrapunto libre que se sustenta en el género vocal, vocal-instrumental o exclusivamente instrumental, aunque es importante aclarar que el grado de libertad dependerá también del criterio de cada tratadista.

3.5 Francisco Calés, un gran pedagogo

Francisco Calés Otero, hijo del reconocido músico español Francisco Calés Pina, nace en Madrid el 12 de febrero de 1925, y muere en la Villa del Prado, de la misma ciudad, el 10 de agosto de 1985. Fue precisamente su padre quien le enseñó las primeras lecciones de música, y le transmitió el rigor en la escritura y la exigencia en la forma, dándole una sólida formación en armonía, contrapunto, fuga y composición, conocimientos que reforzaría y ampliaría en el Conservatorio de

⁵¹ Para profundizar en la teoría de las disonancias véase ZAMACOIS, Joaquín: *Tratado de Armonía, Libro III*. Barcelona, Labor, 1972, p. 516 y ss.

Madrid⁵². Realizó de manera simultánea sus estudios musicales con los de Derecho, aunque su inclinación hacia la música fue más fuerte permitiéndole poco a poco destacar y abrirse paso en el campo laboral al obtener por oposición en 1947 la plaza de profesor auxiliar de solfeo en el Conservatorio de Madrid y, en 1949, la de profesor numerario de solfeo y teoría de la música, pasando a ser en 1953 profesor de contrapunto y fuga⁵³.



Il. 48. Francisco Calés

[En portada de CALÉS, F.: *Tratado de Contrapunto I*. Madrid, Música Didacta, 1997. Diseño: A. López Villalba].

El interés por la pedagogía lleva a Calés a concentrar su atención en los tratados de solfeo y buscando aportar algo interesante, con su especial forma de organizar las ideas, escribe sus *Diez lecciones de solfeo*. Pero no fue hasta 1959 cuando, con apoyo de una beca de la Fundación Juan March, realiza su principal aportación al campo de la enseñanza escribiendo un tratado para su clase de

⁵² [Calés] “culminó [en el RCSM de Madrid] con el premio de Composición en 1951, por un *Scherzo* para orquesta. El director del centro, Federico Sopeña, le menciona junto a Cristóbal Halffter como uno de los principales valores de la joven generación”. (NÚÑEZ, Faustino: “Calés Otero, Francisco”, *Diccionario de la Música.., op. cit.*, vol. 2, p. 928).

⁵³ PIÑERO GARCÍA, Juan: *Músicos Españoles de Todos los tiempos, Diccionario Biográfico*. Madrid, Editorial Tres, 1984. p. 85.

contrapunto y fuga en el Conservatorio madrileño⁵⁴. Sin embargo, la publicación de su *Tratado de Contrapunto* no se ve consolidada hasta 1997 cuando Daniel Vega, alumno y colaborador de Calés y actual Vicedirector del RCSM de Madrid, decide hacer la edición de este material⁵⁵ como homenaje a su memoria y por la necesidad de contar formalmente con este acervo ya que anteriormente se trabajaba con fotocopias del manuscrito que había dejado Calés⁵⁶.

Sin embargo, Calés ya había estado reflexionando tiempo atrás sobre estos temas, como lo muestra su “Ensayo sobre el contrapunto y fuga, su pedagogía y plan de estudios” que fue publicado por la revista *Música*⁵⁷. Dicho ensayo, dividido en tres partes, expone primero qué es el contrapunto y qué es la fuga, las relaciones mutuas que existen entre ambas y la armonía y composición, así como la trascendencia que se les debe atribuir como disciplinas típicas escolares. En la segunda parte presenta la función de dichas asignaturas en la cátedra y la base histórica en la que se fundamentan. Finalmente, en la tercera parte, propone un plan de estudios, que en esencia corresponde al que analizamos en este trabajo con relación al contrapunto severo.

⁵⁴ NÚÑEZ, F.: “Calés Otero, Francisco”, *Diccionario de la Música Española...*, *op. cit.*, p. 928. (En los registros de la Fundación Juan March se especifica que se le otorgó la beca en 1958, véase Memorias de Becarios de la Fundación Juan March. [documento WWW]. Recuperado <http://www.march.es>), [s.f.], (12 de mayo de 2004).

⁵⁵ Véase CALÉS OTERO, Francisco: *Tratado de Contrapunto I, Contrapunto Severo*. Madrid, Música Didacta, 1997.

⁵⁶ VEGA CERNUDA, Daniel: Entrevista personal, 26 de noviembre de 2003.

⁵⁷ CALÉS OTERO, Francisco: “Ensayo sobre contrapunto y la fuga, Su pedagogía y Plan de Estudios”. En *Música*, Revista trimestral de los Conservatorios Españoles, Año III, núm. 7, Madrid, 1954-56, pp. 49-96.

Para acercarnos más a la personalidad de Calés, Francisco Javier Estrada⁵⁸ nos hace algunos comentarios de sus clases, habiendo sido alumno en los años 1983-84:

[...] En sus clases había normalmente unos 20 alumnos, [...] el Prof. Calés tenía mucho prestigio y personalidad fuerte, era muy ordenado y hablaba siempre de una manera pausada, eso sí, nunca faltaba a sus clases. Explicaba la lección de viva voz y después con ejemplos escritos que él proporcionaba. Tenía un buen sentido del humor. No citaba las fuentes, [de su tratado de contrapunto] nos decía que su trabajo era un trabajo heredado, [al impartir sus clases] citaba a compositores importantes y sus obras, y daba por supuesto que los alumnos ya habían cursado armonía y sabían que estaba basado [el contrapunto] en la tradición histórica. Explicaba el tema, daba los ejercicios y corregía haciendo hincapié en comentarios musicales de los ejercicios. [...] Un día cogió una pieza bossa-nova, la tocaba y cantaba los acordes que podían ser, eso da a entender su conocimiento de otros estilos, incluso el jazz⁵⁹.

⁵⁸ Fco. Javier Estrada Ramiro nació en Madrid. Cursó los estudios primarios y el bachillerato en Toledo y volvió a Madrid para ingresar en la Universidad Complutense (con los profesores Luis Gil, Francisco R. Adrados, Francisco Lasso de la Vega, Francisco Villar, Sebastián Mariner, A. García Calvo, Lisardo Rubio, Antonio Tovar y Martín Ruipérez.) y Real Conservatorio de Música (con los profesores Ana María Navarrete, Wladimiro Martín, Emilio Mateu, Francisco Calés, Mercedes Padilla, Daniel Vega y Antonio Espiteri) continuó su formación superior. Es Licenciado en Filología y Profesor Superior de Viola. Otros profesores y maestros con los que ha mantenido su formación son Rafael Puerta, Elías Arizcuren, Emilio Moreno, Chiara Banchini, Alda Stuurop, Isabel Serrano, Jaap Schroeder, Alan Lambert, Andrew van der Beek, Roberto Brawn, Sigiswald Kuijken, Paul Cassidy y Thuan Do Minh. (ESTRADA, Francisco Javier: Entrevista personal, 6 de marzo de 2004).

⁵⁹ ESTRADA, F. J.: *Ibid.*

The image displays a handwritten musical score for three exercises in florid counterpoint. The score is written on ten staves, with the first three staves forming the first exercise, the next three forming the second, and the last four forming the third. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The third exercise concludes with the handwritten text "pequeño díptico (cuando real - real)" and a final cadence.

II. 49. Tres ejercicios de contrapunto florido del alumno Fco. Javier Estrada, revisados por Calés. 1983-1984.

Comentemos brevemente los ejercicios de contrapunto de Francisco Javier Estrada corregidos por Calés: En el segundo compás del primer ejercicio Calés señala un error en la resolución del retardo de cuarta o la tercera retardada por la cuarta, indicando como solución una interpolación de dos corcheas para así resolver en la mitad de compás. En el tercer compás se presenta la misma situación pero ahora provocada por los movimientos de la corrección anterior. En el segundo ejercicio, primero y segundo compás, están señaladas unas quintas contrarias pero de tiempo débil a tiempo fuerte de compás. En el último ejercicio, cuarto compás, indica un retardo de séptima o a sexta retardada por la séptima, en el cual no resuelve en el lugar indicado, es decir a mitad de compás.

Con relación a la trayectoria de Calés en cargos públicos y como compositor, nos cuenta Daniel Vega en la nota biográfica integrada en el mismo *Tratado de Contrapunto*:

A pesar de haber realizado los estudios y obtenido la Licenciatura en Derecho, seguirá hasta su fallecimiento dedicado exclusivamente a la música y vinculado al Conservatorio madrileño, del que sería nombrado Vicesecretario (1954), Secretario (1962) y Director (1965), cargo éste que alterna con los de miembro del Consejo nacional de Educación (1968) y del Consejo asesor de la Música (1969) para en 1974 ser nombrado Comisario Nacional de Música, órgano rector de las actividades musicales del Estado, Orquesta nacional y enseñanza musical.

Como compositor comienza una carrera, que le proporciona numerosos premios y reconocimientos: Dos sonatas para violín y piano ((1947 y 1949), la segunda de ellas, en Re mayor, premio del Círculo de Bellas Artes, *El retablo del Nacimiento* para orquesta sinfónica (1949); *Scherzo para orquesta* (1951); Premio Extraordinario de Composición del Conservatorio, la cantata *Cantantibus organis* (1953); Premio Nacional de Música 1954; *Cuarteto en Sol* (1954); Premio Conrado del Campo (1954); canciones sobre poemas de García Lorca, y diversas obras para piano como el *Scherzo-Fantasia* (1954), Premio Javier Alfonso, *Jad-Gadia* y *Cantos de Separad* (1959), publicados por la U.M.E. (1978). A partir de 1960 sólo ocasionalmente vuelve a la composición: *Variaciones sobre un tema de Manuel Carra* (1971) para piano, *Quinteto de viento* (1974), *Dos evocaciones para piano* (editadas en 1981). Considerado a principios de los años 50 como “uno de los valores más interesantes de la joven escuela”, llama la atención su abandono casi repentino de la creación musical [...]. [Sin embargo,] ha dejado ya suficiente prueba de su exquisita condición de artista y su sólida formación, que volcará en su cátedra, cuyo magisterio gozó de reconocido prestigio en toda España. Muestra

ejemplar de este quehacer es el presente tratado [*Tratado de Contrapunto*] cuyo proyecto mereció una beca de investigación de la Fundación Juan March⁶⁰.

En la genealogía de la formación académica de músicos españoles, Calés ha contribuido a formar a destacados compositores o pedagogos de los cuales podemos citar, por ejemplo, Ángel Oliver (1937), Isabel Rocha Barral (1932); Jaime Belda Cantavella (193?); Jesús Villa Rojo (1940); Jesús Sevillano Cuevas que actualmente es profesor de contrapunto y fuga en el Conservatorio Profesional de Música de AMANIEL en Madrid y del RCSM de Madrid durante los cursos 1987-89; José Miguel Moreno Sabio, Profesor Superior de Piano y Composición y directivo en el Conservatorio Profesional de Música de Cuenca; Enrique Pinilla (1927) que estudia con Calés Otero entre 1950-51, después de estudiar composición en París con Charles Koechlin y Arthur Honegger en 1948-49; María Escribano (1954); Fermín Gurbindo (1935-1985); Agustín González Acilu (1929); Francisco Otero (1940), guitarrista y pedagogo que participó en la edición: *De los orígenes de la Música* de Antonio Eximeno⁶¹; Mercedes Padilla Valencia, destacada pedagoga en el RCSM de Madrid; y Daniel Vega Cernuda⁶², reconocido profesor de contrapunto y fuga en el RCSM de Madrid, revisor y editor del *Tratado de Contrapunto* de Calés, dando continuidad a sus enseñanzas.

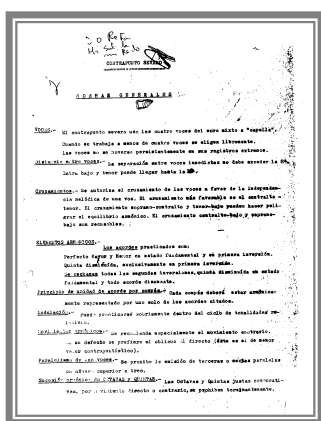
⁶⁰ CALÉS OTERO, Francisco: *Tratado de Contrapunto I, Contrapunto Severo*. Madrid, Música Didacta, 1997. [Véase biografía en solapa del libro firmada por Daniel Vega Cernuda].

⁶¹ MARCO, Tomás: *Historia de la Música Española, Siglo XX*, vol. 6, Madrid, Alianza Editorial, 1998, pp. 283-284.

⁶² “[Daniel Vega] Realiza sus estudios musicales en el Conservatorio de Madrid a partir del curso 1966/67, formación que completa con diversos cursos de perfeccionamiento y especialización en España y en el extranjero. El Gobierno austriaco le concedió (1970) una beca para estudiar en Viena, y la Fundación March (1975) para la realización de un trabajo de investigación sobre la obra de Bach, labor de estudio e investigadora que ha continuado por medio de artículos, cursos, conferencias y programas de radio. Desde 1972 es profesor de contrapunto y fuga del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, de cuyo centro fue nombrado en 1979 Vicesecretario y, posteriormente, Jefe de Estudios. En 1982 obtuvo por oposición la Cátedra de contrapunto y fuga. Ha sido Secretario y Vocal de la Junta Directiva de la Sociedad Española de Musicología y miembro de numerosos jurados en concursos de Composición e Interpretación. Desde 1988 es Vicedirector del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Secretario de la Asociación Española de Centros Superiores de Enseñanzas Artísticas y miembro del Comité Permanente de la Asociación Europea de Conservatorios”. (Véase Curricula de los profesores del departamento de composición y teoría de la música del RCSM en [Documento WWW]. Recuperado: <<http://www.real-conserv-madrid.es>>, [s.f.], (6 de abril de 2004).

3.5.1 El Tratado de contrapunto de Francisco Calés

A continuación, se confrontan la primera página del *Capítulo I*, “Normas Generales” del *Tratado de Contrapunto* de Calés, en sus diferentes momentos de elaboración. Se puede observar que la primera versión probablemente redactada en 1959, es más escueta y sin ejemplos aunque éstos seguramente se daban aparte en clase. La segunda versión contiene ejemplos de los conceptos expuestos y los mismos que se exponen en la anterior son ahora más desarrollados siendo ésta la que se transcribe íntegramente en la edición de 1997 por Daniel Vega:

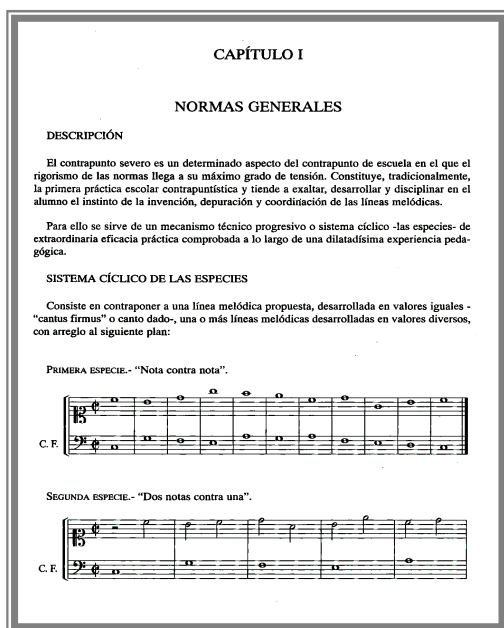


II. 50. Primera página del *Capítulo I*, “Normas Generales” del *Tratado de Contrapunto* de Calés. Primer borrador, 1959.

II. 51. Primera página del *Capítulo I*, “Normas Generales” del *Tratado de Contrapunto* de Calés. [s.f.] Último manuscrito.



Il. 52. Cubierta del *Tratado de Contrapunto* de Calés, editado por Daniel Vega Cernuda. Madrid, Música Didacta, 1997. [Dimensiones: 19 cm de ancho por 26,5 cm de largo].



Il. 53. Primera página del *Capítulo I. Normas Generales* del *Tratado de Contrapunto* de Calés, ed. Daniel Vega Cernuda, Madrid, Música Didacta, 1977.

El *Tratado de Contrapunto I*, dedicado al contrapunto severo, tiene la siguiente estructura:

Cuadro 41. Estructura del *Tratado de Contrapunto (Contrapunto Severo)* de Francisco Calés

Prólogo	Introducción	Capítulo I	Capítulo II	Capítulo III	Capítulo IV	Capítulo V
Escrito por Daniel Vega Cernuda	Contrapunto y armonía. Escrito por Francisco Calés ⁶³	Normas generales	Contrapunto severo a dos voces. Las 5 especies	Contrapunto severo a tres voces 1. ^a a 4. ^a especies Especies combinadas Quinta especie	Contrapunto severo a cuatro voces 1. ^a a 4. ^a especies Especies combinadas Quinta especie	Contrapunto severo a más de cuatro voces 1. ^a a 4. ^a especies Especies combinadas Quinta especie

FUENTE: CALÉS OTERO, F.: *Tratado de Contrapunto I. Contrapunto Severo*. Madrid, Música Didacta, 1997.

Se complementa con un libro llamado *Tablas de Realización* donde están los ejemplos que el propio Francisco Calés elaboró para representar los temas expuestos. Sin embargo, dos de estas tablas, las de las síncopas y florido a cuatro voces, fueron realizadas por Daniel Vega por haberse perdido, todavía en vida de Calés⁶⁴. Este libro de *Tablas* es de 26.5 cm de ancho y 19 cm de largo y consta de 41 páginas.

El prólogo del tratado, escrito por Daniel Vega Cernuda, nos muestra primero, a manera de prefacio, algunas reflexiones históricas sobre el devenir del contrapunto, desde el significado semántico de la palabra desde el siglo XIV hasta nuestros días a través del periplo en el proceso evolutivo que ha sufrido esta disciplina en diferentes momentos históricos. Destaca algunos tratadistas, como

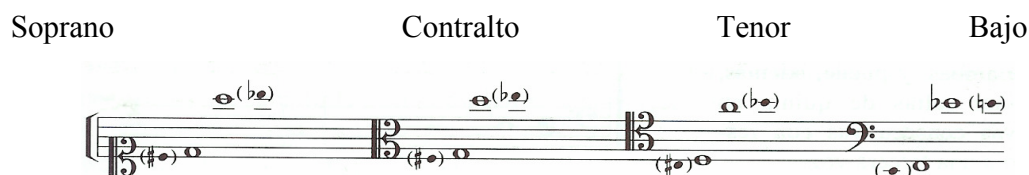
⁶³ En el facsímil, aparece también al final de la Introducción, escrita por Francisco Calés, el siguiente párrafo: “El contrapunto severo no es, naturalmente, todo el contrapunto; ni siquiera todo el contrapunto de escuela. Escapan de su radio de acción –si bien, condicionados por él– la práctica del contrapunto imitado, el estudio del trocado o contrapunto invertible, el tratamiento contrapuntístico del Coral, en sus diversas acepciones; y, por último, el contrapunto instrumental libre, postrer etapa a través de la cual las normas de la escolástica van disolviendo un rigor que ya empieza a parecer demasiado estrecho” [El texto original es de conocimiento público ya que era utilizado por los alumnos, a través de copias, hasta antes de la edición y revisión de Daniel Vega].

⁶⁴ VEGA CERNUDA, D.: Prólogo a CALÉS OTERO, F.: *Tratado de Contrapunto...*, *op. cit.*, p. VII.

Juan de Garlandia, nacido en Inglaterra a fines del siglo XII⁶⁵; de los teóricos del *Ars Nova*⁶⁶, evidentemente Daniel Vega menciona al francés Felipe de Vitry, así como a Juan de Muris, Marchettus de Padua, J. Hothby y los anónimos recopilados por Bervert Coussemaker; y dice que para estos tratadistas el contrapunto es por antonomasia el *punctum contra punctum* es decir la nota contra la nota o lo que sería simplemente en Fux, la primera especie⁶⁷.

El primer capítulo del libro, dedicado a exponer las normas generales del contrapunto, hace primero una exposición del sistema cíclico de las especies, presentando un breve ejemplo a dos voces de cada una de éstas para crear el ambiente en el que se trabajará en el resto del tratado⁶⁸.

Posteriormente, da algunas condiciones de cómo utilizar las voces en la escritura contrapuntística, ya sea sus tesituras, separación de estas y normas con relación a los cruzamientos⁶⁹.



Ej. 113. Calés, Francisco: Extensión de las voces. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 9).

⁶⁵ Personaje con trabajos muy importantes para la teoría del “*Ars Antiqua*”, tal es el caso de temas como el de las figuras simples y ligadas, las pausas y la composición a tres y cuatro voces además de evolucionar el concepto de la consonancia. (LEÓN TELLO, Francisco José: *Estudios de Historia de la Teoría Musical*. Madrid, Raycar, SCIC, 1991, p. 108.) Garlandia en sus escritos datados de alrededor de 1240, *De musica mensurabilis positio*, establece todo un sistema de clasificación de *consonancias* y *disonancias* que influyen en la práctica de la composición contrapuntística pero de ninguna manera es determinante. (FORNER, Johannes y WILBRANDT, Jürgen: *Contrapunto Creativo*. Barcelona, Labor, 1993, p.15). Para profundizar sobre la *consonancia* y *disonancia* véase GARCÍA PEREZ, Amaya S.: *El concepto de la teoría musical de la escuela pitagórica a la revolución científica*. Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 2006.

⁶⁶ El término “*Ars Nova*” lo acuña Felipe de Vitry en París en 1320 por lo que sólo debería aplicarse a Francia, sin embargo, lo adoptan Italia e Inglaterra. (FORNER J. y WILBRANDT J.: *Op. cit.*, p. 17).

⁶⁷ VEGA CERNUDA, D.: prólogo a CALÉS OTERO, F.: *Op. cit.*, p. I.

⁶⁸ CALÉS OTERO, F.: *Tratado de Contrapunto I...*, *Op. cit.*, p. 7.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 9.

El tipo de quebrado musical que debemos utilizar bajo la normativa del tratado de Calés es el $2/2$ aunque no se opone a ejercitarse sobre compases ternarios o de amalgama⁷⁰, y dentro de los elementos armónicos se pueden utilizar los acordes siguientes: el perfecto mayor en estado fundamental y en primera inversión, el perfecto menor en estado fundamental y en primera inversión y el de quinta disminuida sólo en primera inversión; por lo que quedan excluidos los acordes en segunda inversión, el estado fundamental del acorde de quinta disminuida y todos los demás acordes disonantes, de tres o más sonidos, en cualquier estado⁷¹.

También en esta misma sección se describen otras normas como la necesidad de llevar un ritmo armónico o sea el principio de unidad de acorde por compás, la modulación en caso justificado y de manera breve sólo a tonalidades vecinas⁷².

No podía terminar Calés esta parte sin tocar el punto de la conducta armónica de las voces, esto es, el tipo de movimiento vertical entre las voces que puede practicarse así como el que debe ser evitado. En este sentido, especifica que en contrapunto se dan tres tipos de movimiento, directo, oblicuo y contrario, siendo el contrario el más recomendado y a continuación el oblicuo, sin embargo, el directo implica cuidar no producir paralelismos de más de tres terceras o sextas y por otro lado la prohibición de la sucesión armónica de dos octavas o dos quintas justas, por movimiento directo o contrario a menos que estén separadas por lo menos por la duración de un compás⁷³. Asimismo, es importante evitar las falsas relaciones cromáticas y de tritono que podrían surgir entre las voces considerando el tipo de alteraciones propias según las escalas sobre las cuales se practicarán los ejercicios⁷⁴ y los ornamentos posibles autorizados que se podrían generar como son las notas de

⁷⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*, p. 12.

⁷³ *Ibid.*, pp. 12-13.

⁷⁴ El autor autoriza la utilización de la escala mayor natural y menor natural, bachiana [Asciende y descende con el sexto y séptimo grados alterados ascendentemente] y melódica. (CALÉS OTERO, F.: *Ibid.*, p. 15).

paso, floreo, retardo en la cuarta y quinta especie y la elisión en la quinta⁷⁵. Todos estos movimientos están supeditados evidentemente a los intervalos que pueden realizar cada una de las voces, los cuales, según la tradición del contrapunto severo son: la segunda mayor y menor, la tercera mayor y menor, la cuarta justa, la quinta justa, la sexta menor y la octava justa⁷⁶.

Como parte final del primer capítulo, están descritas las normas relativas a la conducta melódica de las voces en donde se exponen dos principios fundamentales:

a) **Principio de la cohesión de las líneas melódicas**⁷⁷, que consiste en la utilización preferente del grado conjunto o en su caso el salto melódico de no mucha amplitud aunque debidamente compensado, es decir cambiando su dirección para lograr su estabilidad y equilibrio sinusoidal⁷⁸.

b) **Principio de la depuración de las líneas melódicas**⁷⁹, que consiste en lograr la calidad musical intrínseca de la línea contrapuntística evitando los cromatismos, las progresiones y reproducción de modelos o diseños parecidos, la repetición de nota a la misma altura en valores de blancas o negras⁸⁰, los arpeggios, el tritono melódico entres tres o cuatro notas y cualquier giro que sea monótono o atente contra la calidad musical.

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 16-17.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 17-21.

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 19-21: Para lograr este equilibrio Calés nos recomienda evitar el salto de octava precedido o seguido de giro en la misma dirección, el salto de séptima o novena en dos trozos disjuntos, el salto entre dos compases después de giro conjunto en la misma dirección y control del ámbito de la línea melódica [es decir no exceder normalmente de una 10.^a u 11.^a].

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 22-26.

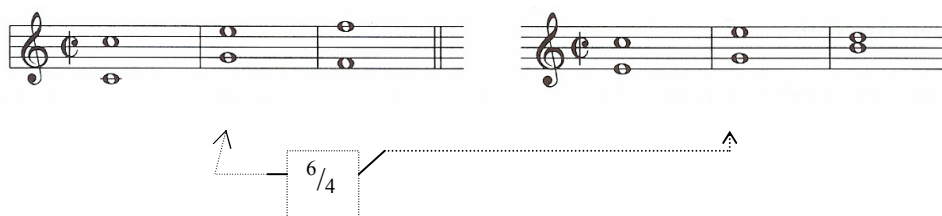
⁸⁰ *Ibid.*, p. 23: “La redonda puede ser repetida a dos voces de manera excepcional, a tres y cuatro voces bajo condición de que no haya otra voz simultáneamente inmovilizada”. “[A más de cuatro voces] se recomienda [...] el amplio uso de redondas y redondas ligadas a blancas en las voces contrapuntantes”. (CALÉS OTERO, F: *Ibid.*, p. 102).

3.5.2 El contrapunto a dos voces

El segundo capítulo del tratado versa sobre el contrapunto a dos voces con una introducción donde Calés presenta algunas normas específicas relacionadas con las combinaciones de voces que es conveniente emplear⁸¹, algunas consideraciones sobre los cruzamientos⁸² y la técnica de octavas y quintas directas⁸³.

Afirma, además, que en todas las especies se debe comenzar y terminar con un acorde de tónica⁸⁴, y en cuanto a los acordes en segunda inversión nos hace una consideración que es importante tomar en cuenta:

[...] las relaciones armónicas de 6ª evocan la impresión de una 4ª y 6ª siempre que puedan ser analíticamente consideradas como segunda inversión de un acorde que viene sugerido, en estado directo o en primera inversión, en la relación armónica precedente. En tal caso evítese la relación de 6ª, particularmente si radica sobre el Vº grado⁸⁵.



Ej. 114. Calés, F.: Ejemplo de cuarta y sexta encubierta. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 29).

⁸¹ Es posible cualquier combinación de voces. (CALÉS OTERO, F.: *Ibid.*, p. 27).

⁸² *Ibid.*, p. 28: “Únicamente se admite de manera breve y como excepción si la línea melódica lo justifica”.

⁸³ *Ibid.*: “Se tolera la 8.ª directa sobre el Iº grado, exclusivamente, cuando la voz superior llega a ella por movimiento conjunto y la inferior efectúa un salto –ascendente o descendente– desde la dominante a la tónica”, “Se autoriza la 5.ª directa sobre el Iº ó Vº grados, abordada por movimiento conjunto de la voz superior y salto de 4.ª descendente ó de 3.ª ó 5.ª ascendente en la inferior”.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁸⁵ *Ibid.*

Del ejemplo anterior nos dice Calés: “La persistencia en el oído de la imagen sonora creada por la nota *Do*, lleva a considerarla implícita en la relación sol-mi, atribuyendo a ese intervalo un marcadísimo carácter de segunda inversión”⁸⁶.

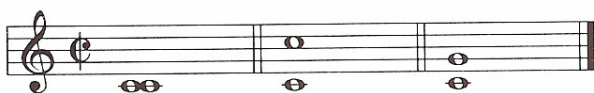
A manera de recomendación general para el alumno sugiere que se realicen para cada especie de contrapunto seis versiones distintas sobre un c.f. en modo mayor y otras seis sobre un c.f. en modo menor, situando el c.f. tres veces en la voz superior y otras tres en la inferior, transportando el c.f. cuando sea necesario⁸⁷.

Para el tratamiento de la primera especie, redonda contra redonda, comienza Calés dando las reglas de los intervalos armónicos permitidos en el transcurso del ejercicio⁸⁸, así como recordando lo tratado en “Normas Generales” respecto a las octavas y quintas consecutivas⁸⁹.

El *cantus firmus* (c.f.), siendo la línea melódica a la cual se le opone otra llamada contrapunto, puede estar por arriba o debajo de ésta, condicionando las fórmulas iniciales y finales del ejercicio en cuestión⁹⁰.

Iniciales:

- A) Cuando el c.f. esta en la voz inferior, se inicia el contrapunto con la tónica o la dominante. (Unísono, 8ª ó 5ª).



Ej. 115. Calés, F.: Ejemplo de inicio en primera especie con c.f. en voz inferior. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 31).

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*, p. 30: “Las notas del c.f. con respecto a las correspondientes de la voz contrapuntante deben estar en relación armónica consonante de: 3.ª mayor o menor, 6.ª mayor o menor, 5.ª justa y 8.ª justa – Evítese sobre la sensible, en ambos modos, y sobre el VIº alterado en el modo menor– el unísono sólo es admitido en primero y último compases”.

⁸⁹ *Ibid.* p. 30. [Véase también pp. 12-13].

⁹⁰ *Ibid.* p. 31-32.

- B) Cuando el c.f. está en la voz superior, se inicia el contrapunto con la tónica. (Unísono u 8ª).



Ej. 116. Calés, F.: Ejemplo de inicio en primera especie con c.f. en voz superior. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 31).

Finales:

- Cuando el c.f. está en la voz inferior⁹¹, se concluye el contrapunto con cualesquiera de las siguientes posibilidades:

C) Modo mayor:



Ej. 117. Calés, F.: Ejemplo de final en primera especie con c.f. en voz inferior, modo mayor. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 31).

D) Modo menor:

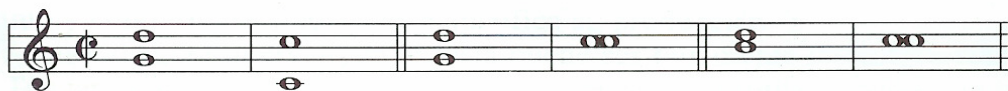


Ej. 118. Calés, F.: Ejemplo de final en primera especie con c.f. en voz inferior, modo menor. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 32).

- Cuando el c.f. está en la voz superior, se concluye el contrapunto con cualesquiera de las siguientes posibilidades:

⁹¹ Es habitual que en el contrapunto severo los *cantus firmus* terminen con la sucesión de II grado seguido de la tónica.

E) Modo mayor:



Ej. 119. Calés, F.: Ejemplo de final en primera especie con c.f. en voz superior, modo mayor. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 32).

F) Modo menor:



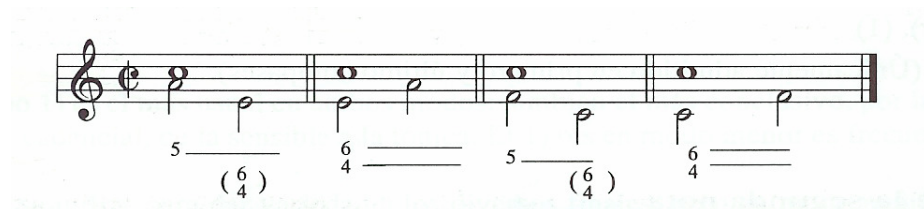
Ej. 120. Calés, F.: Ejemplo de final en primera especie con c.f. en voz superior en modo menor. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 32).

Para el contrapunto de segunda especie, en principio se presentan las posibilidades que tienen las dos notas contrapuntantes con relación a cada una de las del c.f.⁹². Es interesante ver en este momento las funciones melódicas y armónicas que tiene el nuevo elemento introducido en esta segunda especie, es decir, la segunda nota o blanca⁹³.

El autor hace hincapié en el cuidado de no caer en situaciones que, aunque parezcan correctas, realmente son errores técnicos. Nos referimos al acorde de cuarta y sexta que por la introducción de una nueva nota en el contrapunto se puede presentar de forma encubierta. Véase a continuación el ejemplo que el mismo Calés nos presenta en su tratado:

⁹² La primera blanca debe estar en relación armónica consonante con el c.f. ya sea de tercera mayor o menor, sexta mayor o menor, quinta justa u octava justa (se debe evitar con la primera nota y el c.f. el intervalo de octava con la sensible en ambos modos o sobre el VIº grado alterado del modo menor; sin embargo no hay inconveniente si esto ocurre con la segunda blanca), el unísono es admitido únicamente en el primer y el último compases. (CALÉS OTERO, F.: *Op. cit.*, p. 33).

⁹³ La segunda blanca guarda las mismas posibilidades que la primera, incluido el unísono pero además puede ser nota de paso o floreo. (CALÉS OTERO, F.: *Ibid.*, pp. 33-34).



Ej. 121. Calés, F.: Ejemplo de la cuarta y sexta encubierta en segunda especie. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 34).

Antes de pasar a las fórmulas finales hace una descripción detallada de las posibles relaciones armónicas disonantes que se producen por la nota de paso o de floreo quedando como poco recomendables las que se producen sobre la sensible en ambos modos, y sobre el IIIº grado en modo mayor⁹⁴. Por otro lado, el autor prohíbe la resolución de un floreo a distancia de séptima o novena sobre un intervalo de octava en el compás siguiente⁹⁵.

Respecto a la técnica de octavas y quintas, nos recuerda que cualquier supuesto error de paralelismos no se considera si están separadas por dos figuras de la voz contrapuntante⁹⁶, pero además, las quintas paralelas podrán ser admitidas si una de las dos o las dos son originadas por nota de paso o floreo, o incluso, siendo ambas reales, se producen por movimiento contrario y en los tiempos débiles del compás⁹⁷.

Se termina igualmente con las fórmulas iniciales y finales, según el lugar donde se encuentran ubicados el c.f. y el contrapunto⁹⁸:

⁹⁴ *Ibid.*, p. 35.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 38.

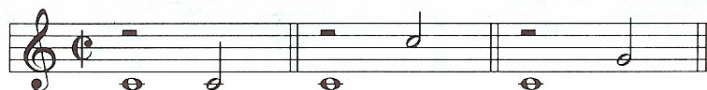
⁹⁶ *Ibid.*, p. 39.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.* pp. 33-41.

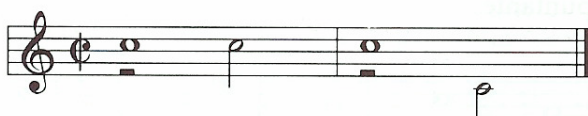
Iniciales:

- A) Cuando el c.f. está en la voz inferior, la primera blanca debe ser la tónica o la dominante (Unísono, 8.^a ó 5.^a).



Ej. 122. Calés, F.: Ejemplo de inicio en segunda especie con c.f. en voz inferior. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 39).

- B) Cuando el c.f. está en la voz superior, se inicia el contrapunto con la tónica. (Unísono u 8.^a).



Ej. 123. Calés, F.: Ejemplo de inicio en segunda especie con c.f. en voz superior. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 40).

Finales:

- Cuando el c.f. está en la voz inferior:

C) Modo mayor:

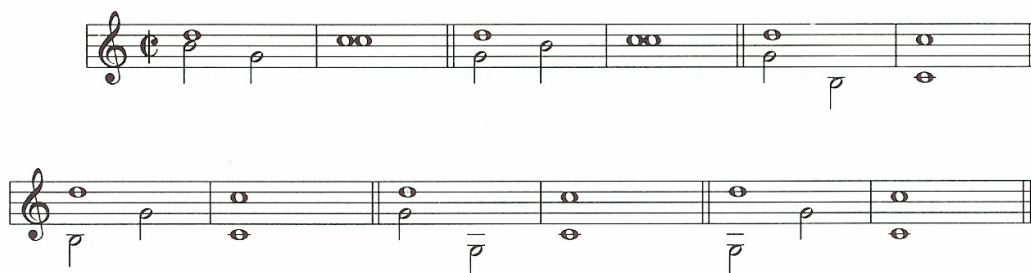


Ej. 124. Calés, F.: Ejemplo de final en segunda especie con c.f. en voz inferior, en modo mayor. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 40).

D) Modo menor:



G) Modo mayor:



Ej. 128. Calés, F.: Ejemplo de final en segunda especie con c.f. en voz superior, modo mayor. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 41).

H) Modo menor:



Ej. 129. Calés, F.: Ejemplo de final en segunda especie con c.f. en voz superior, modo menor. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 41).

Con esto termina la segunda especie y comienza con la siguiente que se conforma de cuatro negras contra la redonda del c.f. Calés presenta el potencial de cada una de estas notas y es en este momento donde hace referencia a cómo debe ser la relación armónica consonante de la primera nota⁹⁹ de cada compás con respecto a la correspondiente del c.f. así como la función de las tres notas negras siguientes¹⁰⁰.

⁹⁹ La primera nota de cada compás debe provocar consonancia armónica, como en las especies anteriores. (CALÉS OTERO, F.: *Ibid.*, p. 42).

¹⁰⁰ Tanto la segunda, como la tercera y cuarta nota pueden estar en relación consonante con respecto a la correspondiente del c.f., ya sea como notas reales del acorde o como notas extrañas de paso o floreo. (*Id.* nota anterior).

Como en la anterior especie, en ésta debemos cuidar también que no se presente el caso del acorde en segunda inversión o cuarta y sexta de forma encubierta. Sin embargo, Calés considera una excepción al aceptar la práctica de la cuarta y sexta implícita, pero analizada como un floreio disjunto¹⁰¹ y con las características rítmicas que se ejemplifican a continuación:

Floreio disjunto:



Ej. 130. Calés, F.: Ejemplo de floreio disjunto en la tercera especie. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 42).

Como es natural en esta especie, donde se presentan cuatro notas en oposición a la del c.f., las últimas tres notas o negras podrán ser, como anteriormente se dijo, notas de paso o floreio, sin embargo, Calés vuelve a tomar en cuenta las relaciones armónicas disonantes que se suscitan prohibiendo así el “[...] intervalo de segunda engendrado por el floreio del unísono [y también cuando se provoca] [...] por nota de paso que incide oblicuamente en el unísono. [...]”¹⁰²:



Ej. 131. Calés, F.: Ejemplo de mal uso del unísono. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 43).

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Idid.*, p. 43.

Dentro de las consideraciones propuestas relacionadas con las disonancias producidas entre los ornamentos y el c.f., Calés especifica que:

- Las disonancias de 7.^a procedentes de la 8.^a, planteadas por la segunda o la tercera nota, se deben evitar bajo la sensible, en ambos modos, y bajo el III^{er} grado en modo mayor.
- Las disonancias de 7.^a, procedentes de la 6.^a, planteadas por la segunda o la tercera nota, se deben evitar bajo sensible, pero se admiten bajo III^{er} grado en modo mayor.
- Las disonancias de 9.^a, procedentes de la 8.^a, planteadas por la segunda o la tercera nota, se deben evitar sobre la sensible y sobre el III^{er} grado.
- Las disonancias de 9.^a, procedentes de la 10.^a, planteadas por la segunda o la tercera nota, se deben evitar sobre la sensible, pero se admiten sobre III^{er} grado en modo mayor¹⁰³.

Las quintas y octavas paralelas en esta especie se aceptan como en la anterior especie si se encuentran separadas por cuatro figuras de la voz contrapuntante¹⁰⁴ pero, además, pueden ser admitidas solamente separadas por una negra¹⁰⁵ siempre que, no produciéndose la segunda quinta en la primera parte del compás, concorra que una de las dos o las dos sean originadas por paso o floreo, o que se produzcan por movimiento contrario. Se concluye esta parte con las respectivas fórmulas iniciales y finales¹⁰⁶:

Iniciales:

- A) Cuando el c.f. esta en la voz inferior, la primera negra debe ser la tónica o dominante (Unísono, 8ª ó 5ª):



Ej. 132. Calés, F.: Ejemplo de inicio en tercera especie con c.f. en voz inferior. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 49).

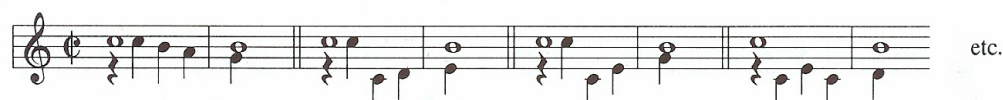
¹⁰³ *Ibid.*, pp. 45-47.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 48.

105 *Ibid.*

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp. 48-50.

- B) Cuando el c.f. está en la voz superior, se inicia el contrapunto con la tónica. (Unísono u 8ª):

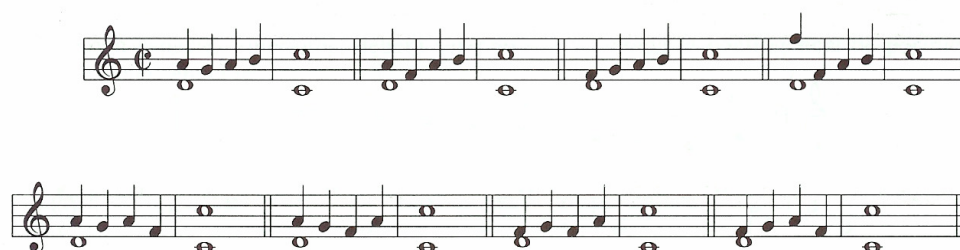


Ej. 133. Calés, F.: Ejemplo de inicio en tercera especie con c.f. en voz superior. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 49).

Finales:

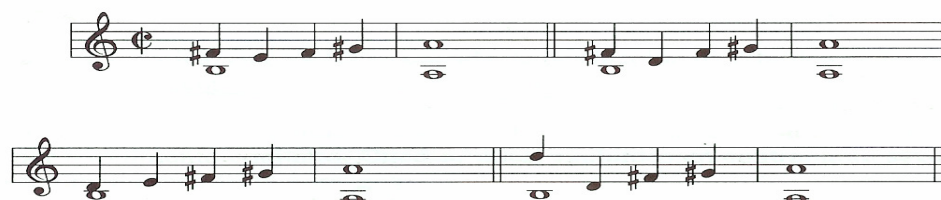
- Cuando el c.f. está en la voz inferior:

C) Modo mayor:



Ej. 134. Calés, F.: Ejemplo de final en tercera especie con c.f. en voz inferior, modo mayor. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 49).

D) Modo menor:



Ej. 135. Calés, F.: Ejemplo de final en tercera especie con c.f. en voz inferior, modo menor. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 49).

- Cuando el c.f. está en la voz superior:

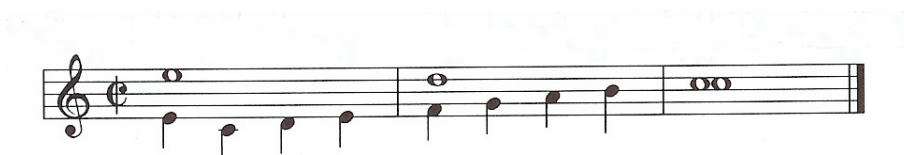
E) Modo mayor y menor (con VI^o y VII^o grados alterados o sin alterar).
[Haciendo las adaptaciones, el mismo ejemplo se aplica para ambos modos]:



Ej. 136. Calés, F.: Ejemplo de final en tercera especie con c.f. en voz superior, modo mayor o menor. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 50).

También es posible el siguiente final en el cual resalta el proceso melódico del grado conjunto de las negras:

F)



Ej. 137. Calés, F.: Ejemplo de final con grados conjuntos en tercera especie con c.f. en voz superior. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 50).

En este mismo capítulo encontramos a continuación la cuarta especie –dos blancas sincopadas contra la redonda del c.f. – en donde de manera similar se ofrecen las condiciones de la relación armónica consonante de la primera mitad de la síncopa¹⁰⁷ con respecto a la nota correspondiente del c.f. así como la aplicación de los retardos en la segunda mitad de dicha síncopa¹⁰⁸.

También en esta especie se recomienda cuidar no caer en la cuarta y sexta encubierta¹⁰⁹ tomando en cuenta las mismas circunstancias de interpretación que se expusieron en las anteriores especies.

Por necesidades técnicas, Calés autoriza el rompimiento de la síncopa¹¹⁰ pero de manera breve y no más de dos veces en el transcurso del ejercicio así como la posibilidad de practicar la sucesión de hasta cinco intervalos de tercera o sexta con respecto al c.f.¹¹¹ y la libertad de realizar la falsa relación de tritono que está prohibida en las especies anteriores pero que ahora el ritmo sincopado permite¹¹².

Respecto a las prohibiciones y licencias de las quintas y octavas, Calés, en esta cuarta especie nos vuelve a señalar que cualquier error técnico de quintas u octavas quedará sin efecto en caso de que se encuentre separado por dos partes de compás¹¹³, además de seguir admitiendo las quintas contrarias de tiempo débil a débil¹¹⁴.

¹⁰⁷ La primera mitad de la síncopa debe provocar con su correspondiente del c.f. una relación armónica ya sea de 3ª mayor o menor, 6ª mayor o menor, 5ª justa, 8ª justa o unísono. (CALÉS OTERO, F.: *Ibid.*, p. 51).

¹⁰⁸ La segunda mitad puede provocar las mismas relaciones armónicas que la primera a excepción del unísono o en su caso el ornamento conocido como retardo ya sea consonante superior de sexta, disonante superior de séptima, novena o cuarta, y consonante inferior de quinta, disonante inferior de segunda o cuarta. (*Id.* nota anterior).

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 53.

¹¹¹ *Ibid.*, pp. 53-54.

¹¹² *Ibid.*, p. 54.

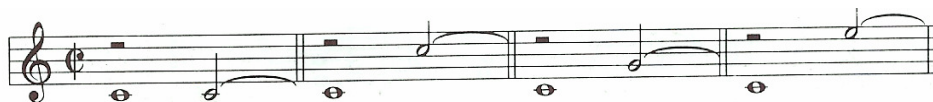
¹¹³ Si se presentan octavas paralelas y la primera es percutida como consecuencia de la interrupción de la síncopa y separada de la segunda por un retardo dichas octavas serán consideradas defectuosas. (*Id.* nota anterior).

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 55.

Se concluye asimismo con las fórmulas iniciales y finales¹¹⁵.

Iniciales:

- A) Cuando el c.f. está en la voz inferior, la primera blanca debe ser la tónica, dominante o el III^{er} grado (Unísono, 8^a, 5^a ó 3^a):



Ej. 138. Calés, F.: Ejemplo de inicio en cuarta especie con c.f. en voz inferior. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 55).

- B) Cuando el c.f. está en la voz superior, se inicia el contrapunto con la tónica. (Unísono u 8^a):

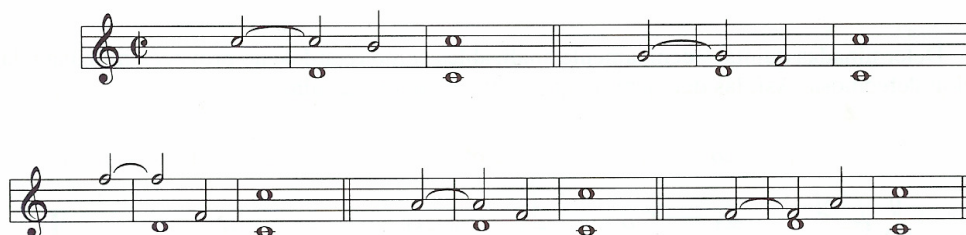


Ej. 139. Calés, F.: Ejemplo de inicio en cuarta especie con c.f. en voz superior. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 56).

Finales:

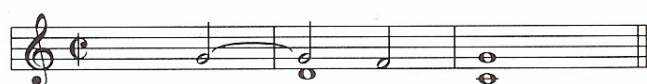
- Cuando el c.f. está en la voz inferior:
- C) Modo mayor y menor (en el primer ejemplo se puede presentar el VII^o grado alterado o sin alterar). [Haciendo las adaptaciones, el mismo ejemplo se aplica para ambos modos]:

¹¹⁵ *Ibid.*, pp. 51-57.



Ej. 140. Calés, F.: Ejemplo de final en cuarta especie con c.f. en voz inferior. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 56).

D) Como excepción, Calés permite un final con la dominante:



Ej. 141. Calés, F.: Ejemplo de final con dominante en cuarta especie. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 56).

- Cuando el c.f. está en la voz superior:

E) Modo mayor y menor (con VIIº grado alterado o sin alterar). [Haciendo las adaptaciones, el mismo ejemplo se aplica para ambos modos]:



Ej. 142. Calés, F.: Ejemplo de final en cuarta especie con c.f. en voz superior. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 57).

Para terminar el segundo capítulo, se aborda la *quinta especie* o *contrapunto florido*, es decir, la combinación entre sí de los elementos rítmicos de cada especie más otros como los grupos de corcheas que no son más que la división de las figuras de negra. Es importante destacar que cada especie conserva su propia técnica, por lo que todo aquello que Calés nos ha dicho anteriormente respecto a las reglas que rigen el contrapunto severo, sigue vigente en esta especie adaptándose a la naturaleza de la misma. Por tratarse de una combinación de fórmulas rítmicas, es muy específico en cómo pasar de un tipo de fórmula a otro. Por ejemplo, en el paso de blancas a negras, o a sínipas¹¹⁶, nos dice el autor que es importante cuidar que la primera nota de la nueva especie esté en consonancia armónica real con respecto al c.f., es decir, que se analice como cambio de estado o posición del acorde utilizado en ese compás, sin embargo, el mismo autor nos aclara que aunque para otros tratadistas se acepta pasar de blancas a negras por medio de una nota de paso o floreo, consonante o disonante, él recomienda aplicar la norma establecida para conservar mejor la pureza de estilo¹¹⁷.

En el caso de pasar de negras a blancas, surge el pie métrico llamado “anapesto”¹¹⁸ siendo inadmisibles a dos voces por lo que Calés obliga a sincopar la blanca y así utilizar sin problemas este paso e incluso subdividiendo en dos corcheas la negra que precede a la sínipa, teniendo dichas corcheas función ya sea de nota de paso o de floreo¹¹⁹.

Como es sabido, un retardo resuelve a mitad de compás¹²⁰ por grado conjunto descendente, ya sea directamente o a través de un ornamento que Calés llama “interpolación”¹²¹. Los diferentes tipos de interpolación que el autor sugiere en su método son:

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 58.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ Recordemos que el ritmo anapesto se compone de dos figuras cortas y una larga, es decir dos negras y una blanca.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 59.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 61: “Ciertos tratados de contrapunto admiten, en determinadas circunstancias, la resolución diferida del retardo” [Es decir, hasta el primer tiempo del siguiente compás].

¹²¹ *Ibid.*, p. 60.



Ej. 143. Calés, F.: Ejemplo resolución de retardo por interpolación. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 60).

La técnica aplicada para determinar lo correcto o incorrecto con relación a la separación de octavas y quintas es la misma para esta especie pero, además, el tratado nos aclara que no se consideran defectuosas las octavas o las quintas paralelas cuando el segundo de estos intervalos se produce con la nota de interpolación¹²².

Termina con las fórmulas iniciales y finales¹²³, además de algunas sugerencias sobre cómo elegir y distribuir los ritmos en contrapunto florido basadas simplemente en una administración musical y artística de estos elementos¹²⁴.

¹²² *Ibid.*, pp. 61-62.

¹²³ *Ibid.*, pp. 62-63.

¹²⁴ *Ibid.*, pp. 63-64.

Fórmulas iniciales:

Primero especifica las fórmulas rítmicas con las que puede comenzar el contrapunto:



Ej. 144. Calés, F.: *Ejemplo de fórmulas rítmicas de inicio en quinta especie.* (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 62).

Posteriormente, indica el nombre tonal de la nota con la que inicia el contrapunto según la ubicación del c.f. Por ejemplo, si el c.f. está en la voz inferior, la primera nota del contrapunto deberá ser la tónica o la dominante, y si el c.f. está en la voz superior, se inicia el contrapunto con la tónica exclusivamente

Fórmulas finales:

Para modo mayor y menor [Haciendo las adaptaciones, el mismo ejemplo se aplica para ambos modos]:

- Cuando el c.f. está en la voz inferior:



Ej. 145. Calés, F.: *Ejemplo de fórmulas finales en quinta especie, c.f. en voz inferior, modo mayor o menor.* (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 62).

- Cuando el c.f. está en la voz superior:



Ej. 146. Calés, F.: Ejemplo de fórmulas finales en quinta especie, c.f. en voz superior, modo mayor o menor. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 63).

3.5.3 El contrapunto a tres voces

Éste es uno de los capítulos más extensos del tratado. Por la naturaleza de este tipo de contrapunto, es decir, las tres voces, se manejan estructuras acordales perfectamente definidas, por lo que en principio se habla de las características de las triadas, completas o incompletas, es decir, con la presencia de todos sus elementos o en su caso de las supresiones por lo que es necesario duplicar o triplicar algunos de los elementos del acorde¹²⁵. Concluye este apartado hablando de la máxima separación entre las voces¹²⁶, la cual no debe ser excesiva porque según Calés destruiría el equilibrio sonoro del conjunto.

Al añadir una voz a las dos que teníamos según el tema expuesto en el capítulo anterior, el autor manifiesta de la siguiente manera las consideraciones que deben tomarse en cuenta para la práctica de octavas y quintas directas:

¹²⁵ *Ibid.*, pp. 65-66: “En acordes en estado fundamental la supresión más usual es la de la 5ª [con duplicación de fundamental o tercera], [...] igualmente la 3ª [...] [con duplicación de la fundamental del acorde], [...] excepcionalmente puede ser admitida la supresión de 3ª y 5ª, con triplicación de la nota generatriz, en acordes de fuerte significación tonal. En acordes en primera inversión la supresión más recomendable es la de la 3ª, con duplicación de la 6ª”.

¹²⁶ *Ibid.*, pp. 65-68.

Entre voces extremas.- Se autoriza la 8ª directa sobre el 1º, IVº y Vº grados, con acorde perfecto en estado fundamental, cuando la voz superior procede por movimiento conjunto y la más grave efectúa un salto de 4ª ascendente o 5ª descendente. La 5ª directa se permite en las condiciones descritas en el correspondiente apartado del capítulo anterior.

Entre voces intermedia y una extrema.- Toleradas, en general, cuando una de las dos voces llega al intervalo de 8ª o 5ª por movimiento conjunto. Úsese muy discretamente de tal autorización por cuanto respecta a las octavas directas abordadas por movimiento disjunto de la voz superior. Tolerada, también, la 5ª directa cuando, saltando ambas voces, hay cambio de estado o posición de un mismo acorde o existe nota común en el enlace de dos diversos¹²⁷.

El acorde del primer y del último compás deberá ser siempre el I.º grado en estado fundamental y las voces intermedia y superior podrán comenzar o concluir con la fundamental la tercera o la quinta del acorde indistintamente, sin embargo, el penúltimo compás, si el c.f. está en la voz inferior, deberá ser un acorde perfecto o de 6ª sobre el II.º grado y si el c.f. está en la voz intermedia o superior deberá ser un acorde perfecto sobre la dominante, en estado directo o en primera inversión¹²⁸.

Todo esto, así como la prohibición y las licencias con relación al unísono¹²⁹, la recomendación de privilegiar los movimientos contrarios de las voces con respecto a los paralelos y un esquema o “Plan de Trabajo”¹³⁰ para la realización de la práctica del contrapunto a tres voces, sirve como introducción al trabajo de cada una de las especies sin olvidar que cada especie conserva su propia técnica ya expuesta, siempre y cuando no se oponga a la del contrapunto a tres voces¹³¹.

Considerando que la técnica anteriormente expuesta se debe seguir aplicando, en la primera especie a tres voces, como en las siguientes, sólo hace mención el autor de la prohibición del uso de más de dos acordes de 6ª por movimiento directo de las

¹²⁷ *Ibid.*, pp. 68-69.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 68-69.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 69: “El unísono será rigurosamente evitado en la primera parte de cada compás, salvo en el primero y último de cada ejercicio”.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 70: Este plan consiste en realizar para cada especie seis versiones sobre un c.f. en modo mayor y otras seis sobre un c.f. en modo menor, con el c.f. dos veces en cada posición: inferior, intermedia y superior.

¹³¹ *Ibid.*

tres voces a menos que dicho paralelismo se interrumpa quedando así libre de exceder el límite fijado¹³².

En la segunda especie se autoriza el uso de la primera inversión del acorde de 5.^a aumentada del III.º del modo menor pero sólo cuando la fundamental de dicho acorde aparece en la voz de la especie y forme parte de una trayectoria melódica conjunta.

También se puntualiza que el tipo de relaciones armónicas disonantes entre el contrapunto y el c.f. o entre ambas voces contrapuntantes, que se producen por la nota de paso o de floreo, deberá ser el mismo que se expone en la segunda especie a dos voces¹³³.

Para la tercera especie, Calés explica las relaciones armónicas disonantes suscitadas por la nota de paso o de floreo¹³⁴, así como la técnica de octavas y quintas, pero además de lo expuesto en la tercera especie a dos voces, agrega lo siguiente:

Las octavas separadas por una, dos o tres negras, serán toleradas cuando, no recayendo la segunda en primera parte de compás, ambas se produzcan por movimiento contrario entre voz intermedia y una extrema.

No se consideran defectuosas, separadas por una o dos negras, las quintas producidas entre voz intermedia y una extrema cuando hay cambio de estado o posición de un mismo acorde, aunque la segunda quinta recaiga en primera parte de compás.

Se autorizan dos quintas, separadas por una sola negra, aunque la segunda se produzca en primera parte de compás, siempre que ésta sea disminuida y ambas se planteen entre voces intermedia y superior¹³⁵.

Como es evidente en la cuarta especie, surge la posibilidad de realizar retardos, por lo que ahora, se despliega toda la reglamentación de cuáles y cómo son

¹³² *Ibid.*

¹³³ *Ibid.*, p. 71.

¹³⁴ Las mismas reglas para el contrapunto a dos voces y lo expuesto a este respecto en la especie anterior. (CALES OTERO, F.: *Ibid.*, p. 72).

¹³⁵ *Ibid.*

los retardos utilizados en el contrapunto severo a tres voces, así como su resolución.

Calés hace la siguiente subdivisión para explicar las características de estos ornamentos:

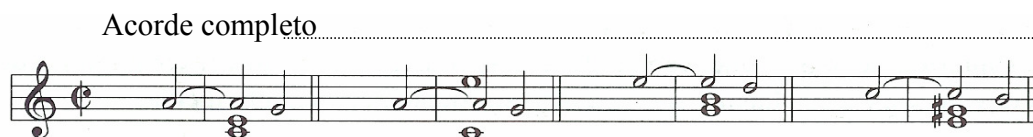
Retardo en voz intermedia o superior¹³⁶:

a) Acordes en estado directo.-



Ej. 147. Calés, F.: Ejemplo de la 3.^a retardada por la 4.^a, acorde completo o incompleto. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 73).

[Nota: Se considera una excepción presentarlo sin 5.^a y duplicación de 3.^a].



Ej. 148. Ejemplo de la 5.^a retardada por la 6.^a. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 73).

[Nota: Se recomienda en especial sobre el I^o y V^o grados en ambos modos, pero no con supresión de 3.^a y duplicación de la nota base, tampoco sobre otros grados y como excepción lo acepta con supresión de 3.^a y duplicación de la 5.^a].



Ej. 149. Ejemplo de la 8.^a retardada por la 9.^a. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 73).

[Nota: Tiene buen efecto con 3.^a ó 5.^a del acorde, especialmente si el retardo está en la voz superior. Se considera una excepción presentarlo con supresión de 3.^a y 5.^a y triplicación de la fundamental, Calés acepta la excepción pero sólo sobre el I.^{er} grado].

¹³⁶ *Ibid.*, pp. 73-75.

b) Acordes en primera inversión.-



**Ej. 150. Ejemplo de la 3.^a retardada por la 4.^a. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 74).
[Nota: Este retardo se practica pero no es recomendable].**



Ej. 151. Ejemplo de la 6.^a retardada por la 7.^a. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 74).

No es recomendable por el autor con supresión de la 3.^a, duplicando la nota base, en especial si el retardo está situado en voz intermedia:



Ej. 152. Ejemplo de la 6.^a retardada por la 7.^a, con supresión de 3.^a y duplicación de la nota base. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 74).

Es posible con supresión de la 3.^a y duplicación de la 6.^a o notara retardada, si dicha duplicación recae en grado tonalmente fuerte:

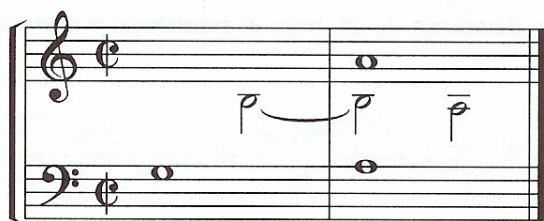


Ej. 153. Ejemplo de la 6.^a retardada por la 7.^a, con supresión de 3.^a y duplicación de la 6.^a. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 74).



Ej. 154. Ejemplo de la 8.^a retardada por la 9.^a (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 75).
[Nota: No es recomendado por el autor, bajo cualquier circunstancia].

Resulta para Calés inusitado si se practica con supresión de 3.^a y 6.^a y triplicación de la nota base:



Ej. 155. Ejemplo de la 8.^a retardada por la 9.^a, con supresión de 3.^a y 6.^a, y triplicación de nota base. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 75).

Retardo en voz inferior¹³⁷:

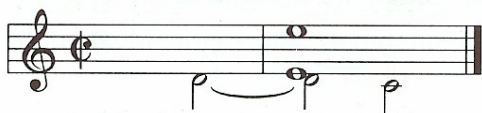
a) Acordes en estado directo.-

Excelente con acorde completo:



Ej. 156. Ejemplo de retardo en voz inferior formando acorde completo. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 75).

¹³⁷ *Ibid.*, p. 75.



Ej. 157. Ejemplo de retardo en voz inferior con supresión de 5.^a y duplicación de 3.^a. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 75).



Ej. 158. Ejemplo de retardo en voz inferior con supresión de 3.^a y duplicación de 5.^a. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 75).

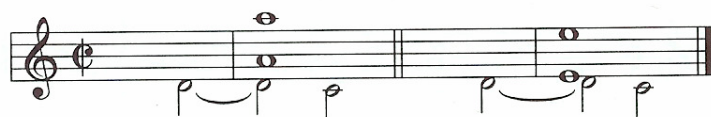
[Nota. Este tipo de retardo no lo recomienda Calés]

b) Acordes en primera inversión.-

Excelente con el acorde completo:

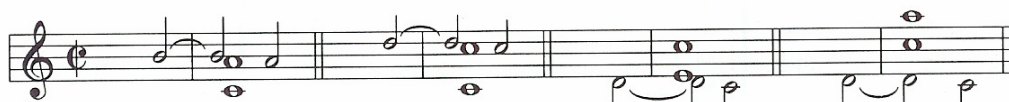


Ej. 159. Ejemplo de retardo en voz inferior formando acorde completo. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 75).



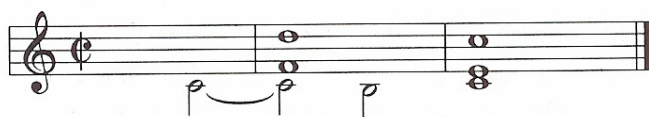
Ej. 160. Ejemplo de retardo en voz inferior con supresión de 3.^a y duplicación de 6.^a. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 75).

Nos recuerda Calés que está prohibido la duplicación de la nota retardada a distancia de 2.^a bajo el retardo o a distancia de 7.^a, por encima de él:



Ej. 161. Ejemplo de retardos con duplicación de nota retardada. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 76).

El acorde del penúltimo compás puede ser de la siguiente manera:



Ej. 162. Ejemplo de final con acorde de 5.^a disminuida sobre sensible con fundamental retardada. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 76).

3.5.4 Las especies combinadas

Tradicionalmente, en el contrapunto severo se hacen mezclas o combinaciones de especies¹³⁸ y el tratado de Calés lo muestra haciendo una descripción con las disposiciones o combinaciones siguientes:

- a) Primera combinación: C.f., blancas y negras.
- b) Segunda combinación: C.f., blancas y síncopas.
- c) Tercera combinación: C.f., negras y síncopas¹³⁹.

Primera combinación.-

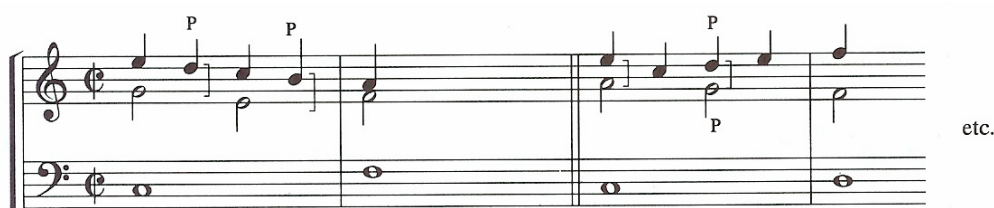
En la primera combinación (c.f., blancas y negras), se pondera el potencial de cada nota de las diferentes especies con relación a las posibilidades de colisión

¹³⁸ El autor aclara que en las combinaciones cada especie conserva su propia técnica. (CALÉS OTERO, F.: *Ibid.*, p. 77).

¹³⁹ *Ibid.*

disonante entre las voces contrapuntantes¹⁴⁰ así como las circunstancias en las que se producen¹⁴¹, y por lo tanto las recomendaciones y prohibiciones a este respecto¹⁴². Asimismo, se refiere a las octavas y quintas, especificando que las originadas entre notas reales están supeditadas a las normas ya expuestas, sin embargo, agrega:

Cuando -entre ambas voces contrapuntantes- las quintas son engendradas por nota de paso o floreo, pueden ser admitidas con separación de una sola negra bajo condición de que la segunda 5ª no se produzca en primera parte de compás. (Si la segunda 5ª es disminuida o forma parte de un acorde ya enunciado en el compás anterior, se aplica, naturalmente, las excepciones previstas en [la] tercera especie)¹⁴³.



Ej. 163. Ejemplo de quintas paralelas separadas por una negra. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 84).

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 78: “Las relaciones disonantes [...] en la segunda parte de cada compás por ambas voces contrapuntantes entre sí pueden obedecer a las siguientes causas: a) Concurrencia de nota real en blancas y nota de paso o de floreo en negras, b) Concurrencia de nota de paso o de floreo en blancas y nota real en negras, c) Concurrencia de nota de paso o de floreo en ambas especies”.

¹⁴¹ Las colisiones disonantes de las voces contrapuntantes es ideal si van acompañadas en las siguientes circunstancias: Disonancia de 2.^a con el c.f. en voz inferior; disonancia de 7.^a con c.f. en voz inferior o intermedia; disonancia de 9.^a con c.f. en voz intermedia o inferior. (Véase CALÉS OTERO, F.: *Ibid.*, pp. 78-83).

¹⁴² Entre las voces contrapuntantes se deberá procurar que las disonancias de 2.^a se aborden por movimiento contrario y en caso de movimiento directo se evitará la sucesión de dos segundas cuando dicha circunstancia se produzca entre sensible y tónica la última de ellas; las disonancias de 7.^a se podrán realizar por movimiento contrario [Se debe evitar la duplicación de la nota sensible sobre todo si es real] y directo evitando la incidencia en el intervalo de 8.^a subsiguiente a la 7.^a y más entre sensible y tónica con duplicación ulterior de uno y otro grado; las disonancias de novena, por ser la inversión de las disonancias de 7.^a, las sugerencias son sustancialmente las mismas; las disonancias de 4.^a son practicables incluso cuando se producen consecutivamente. (*Ibid.*).

¹⁴³ *Ibid.*, p. 84.



Ej. 164. Ejemplo de octavas paralelas aceptadas. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 84).

Segunda combinación.-

En la segunda combinación (c.f., blancas y síncopas), Calés hace una relación de las disonancias admitidas entre las voces contrapuntantes así como de las recomendaciones que permiten que la práctica de esta combinación sea más interesante y funcional¹⁴⁴, ya que con la participación de la especie de las blancas y síncopas se producen, según el autor, más dificultades de realización que en las otras disposiciones¹⁴⁵.

Tercera combinación.-

En esta última (c.f., negras y síncopas), hace principalmente una presentación de ciertas tolerancias con relación a las octavas que se producen por notas de paso o

¹⁴⁴ Las disonancias de 2.^a se admiten sólo si son producidas por nota de floreo y por movimiento contrario; las disonancias de 7.^a son excelentes si son producidas por nota de paso o de floreo y movimiento contrario, pero se debe evitar la incidencia ulterior al intervalo de 8.^a, también las producidas por nota de paso o de floreo y movimiento directo pero no deben proceder del intervalo de 8.^a ni incidir ulteriormente en él, asimismo se deben evitar los paralelismos de séptimas; las disonancias de 9.^a se ajustan a los comentarios hechos a las de 7.^a, sin embargo la sucesión de dos novenas puede ser practicada con síncopa en la voz superior y blancas en la inferior o viceversa, evitando incidir ulteriormente en intervalo de 8.^a, pero queda prohibida la duplicación de la nota retardada bajo el retardo si proceden ambas voces de un intervalo de 8.^a. EL autor hace hincapié en la prohibición de la 8.^a directa procedente de la resolución de una disonancia de 7.^a ó 9.^a. La disonancia de 4.^a por movimiento directo se admite libremente. (Véase CALÉS OTERO, F.: *Ibid.*, p. 85-88).

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 85.

floreo fundamentándose en las licencias establecidas en la combinación de blancas y negras ya que las normas generales vienen de esta primera combinación¹⁴⁶.

Antes de concluir este tercer capítulo se presentan las siguientes tres disposiciones de contrapunto florido a tres voces:

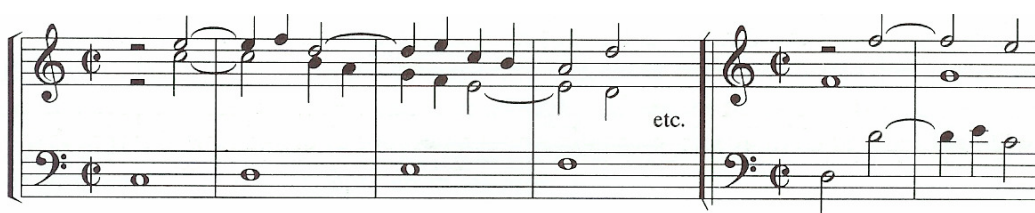
- a) C.f. –florido- redondas.
- b) C.f. –florido- blancas o negras o síncopas.
- c) C.f. – florido- florido.

Sin embargo, por su interés, se centra únicamente en la última de las combinaciones, es decir, dos floridos y el c.f.¹⁴⁷.

Asimismo, en esta combinación es posible utilizar como fórmula rítmica en uno de los floridos la blanca con puntillo seguida de negra o esta última subdividida en dos corcheas, siempre y cuando el otro florido percute a mitad de compás.

Esta condición de percusión de uno de los floridos, se aplica también, según la técnica propuesta por Calés, cuando la otra voz practique el ritmo “anapesto”¹⁴⁸.

En términos generales se sugiere la participación de las voces con fórmulas rítmicas diferentes para promover la interdependencia de las voces así como la práctica del doble retardo:



Ej. 165. Ejemplo del doble retardo (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 91).

Respecto a la técnica que regula la práctica de quintas y octavas, Calés remite a las normas expuestas en las especies combinadas¹⁴⁹.

¹⁴⁶ Se permiten octavas paralelas dentro del mismo compás producidas por la segunda negra, siendo paso o floreo y la cuarta negra con sus respectivas blancas sincopadas. (Véase CALÉS OTERO, F.: *Ibid.*, p. 89).

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 90.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 91.

3.5.5 El contrapunto a cuatro voces

Se inicia este capítulo abriendo un panorama de características generales del cuarteto vocal en las que exaltan las posibilidades de equilibrio entre lo melódico y lo armónico que deben guardar las voces¹⁵⁰.

Hace nuevamente un recorrido por la normativa de las octavas y quintas directas ya sea entre voces extremas¹⁵¹ o entre las voces intermedias y cualesquiera de las extremas, o simplemente entre las mismas intermedias¹⁵².

Tomando en cuenta que ahora se dispone de cuatro voces, Calés nos da una serie de principios en materia de supresión o duplicación de las notas de los acordes empleados¹⁵³, terminando con las licencias en los posibles cruzamientos de voces en cualquier momento del ejercicio¹⁵⁴ y, por otro lado, trata el uso discreto del unísono así como la insistencia en la prohibición de los paralelismos de las cuatro voces al pasar de un compás a otro y, finalmente, la posibilidad de la repetición de notas con valores de redondas¹⁵⁵.

A continuación, propone el respectivo “Plan de Trabajo”¹⁵⁶, donde se pide la realización de un ejercicio para cada especie. Cuatro versiones de un c.f. en modo

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 92.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 93.

¹⁵¹ *Ibid.*, pp. 93-94: “Entre voces extremas se permite la 8.^a directa sobre cualquier grado con acorde perfecto en estado fundamental –exceptuados la sensible, en ambos modos, el III.^{er} grado en modo mayor y el II.^o en modo menor–, abordada por movimiento conjunto de la voz superior y salto de 4.^a ascendente o 5.^a descendente en la inferior. [...] La 5.^a directa es autorizada sobre cualquier grado –exceptuados la sensible, en ambos modos, el IV.^o grado en modo mayor y el II.^o en modo menor– siempre que la voz superior llegue a ella por movimiento conjunto y la inferior efectúe un salto de 4.^a descendente o de 3.^a ó 5.^a ascendente”.

¹⁵² Calés remite a las mismas normas expuestas en su tratado en el tema del contrapunto a tres voces, cf. pp. 68, 72, 84 y 9. (CALÉS OTERO, F.: *Ibid.*, p. 94).

¹⁵³ Se recomienda en principio emplear los acordes completos sin embargo es posible suprimir alguno de sus elementos. En materia de duplicaciones Calés remite a lo expuesto en su tratado en el tema del contrapunto a tres voces, cf. pp. 65-66. (CALÉS OTERO, F.: *Ibid.*, p. 94).

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ *Ibid.*

mayor y otras cuatro sobre un c.f. en modo menor, situando el c.f. y las otras voces contrapuntantes, cada vez en diferente posición, según la siguiente disposición:

Cuadro 42. Disposiciones de voces para contrapunto de primera especie a cuatro voces según Calés

Primera disposición	Segunda disposición	Tercera disposición	Cuarta disposición
Redondas	Voz característica	Redondas	c.f.
Voz característica	Redondas	c.f.	Redondas
Redondas	c.f.	Redondas	Voz característica
c.f.	Redondas	Voz característica	Redondas

FUENTE: CALÉS, F.: *Tratado de Contrapunto...*, op. cit., pp. 94-95.

Sin embargo, Calés da la libertad de que se pueda emplear otro tipo de disposiciones, siempre y cuando el c.f., así como la voz característica de la especie, ocupen las cuatro posiciones.

No termina sin antes puntualizar la vigencia que guardan los preceptos establecidos en el contrapunto a dos y tres voces¹⁵⁷.

Sumado a este material, a continuación se expone nuevamente el recorrido por las cinco especies pero considerando lo siguiente:

- Para la primera, segunda y tercera especie, el autor nos retrotrae a la reglamentación asumida para estas especies a dos y tres voces.
- Para la cuarta especie, por sus limitados recursos, valida la utilización de dos blancas en una de las voces que llevaría redondas y así plantea el uso de acordes de 7ª en la primera parte del compás con ciertas condiciones de uso¹⁵⁸.

Condiciones para realizar un acorde con séptima:

Que las blancas formen una trayectoria melódica por grados conjuntos y movimiento contrario a la línea de las síncopas sugiriendo así una nota de paso con la

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ *Ibid.*, pp. 95-96.

primera blanca y, además, que en la segunda parte del compás, las blancas y las síncopas aborden un intervalo armónico de octava sobre la fundamental del acorde.



Ej. 166. Ejemplo de acorde con 7.^a formado por blancas en voz de redondas. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 96).

El autor evoca la sugerencia de otros tratadistas que proponen iniciar el ejercicio comenzando el tenor con la 3.^a del acorde pero sólo en el caso de que el c.f. no ofrezca otra posibilidad¹⁵⁹.

3.5.6 Especies combinadas a cuatro voces

A cuatro voces es igualmente posible la práctica de las combinaciones de especies, por lo que Calés presenta este tema describiendo la típica manera de combinar a cuatro voces y la única recomendable para él, es decir el c.f., blancas, negras y síncopas¹⁶⁰.

Hace hincapié en algunas reglas que han sido en un principio muy estrictas pero que ahora en el contrapunto de especies combinadas a cuatro voces resultan más relajadas. Veamos a continuación una síntesis de estas normas nuevas:

- a) El Unísono en primera parte de compás puede ser abordado por movimiento contrario.
- b) La práctica de dos acordes por compás pero como último recurso.
- c) Utilización del acorde de séptima en la primera parte del compás con las condiciones que se establecen en la cuarta especie.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 96.

¹⁶⁰ *Ibid.*

- d) El intervalo de 6ª mayor puede ser utilizado de manera ocasional en blancas o en sínkopas, a excepción de cuando se produce entre IIº grado y sensible.
- e) La aceptación de líneas melódicas arpegiadas si musicalmente representan un interés expresivo.
- f) Las exigencias disminuyen en el campo de saltos de 8ª, 7ª ó 9ª en trozos disjuntos.
- g) Todo posible error en materia de octavas y quintas queda invalidado con cambio intermedio de acorde¹⁶¹.

Francisco Calés nos aclara que todas las recomendaciones hechas anteriormente en las especies combinadas a tres voces con relación a las disonancias provocadas por “colisiones” entre voces, son igualmente aplicables aunque con la flexibilidad y libertad que la escritura a cuatro voces permite¹⁶².

Para finalizar el capítulo de las especies combinadas llegamos a la quinta especie, en la cual Calés sugiere ceñirse a aquella en la que se utilizan tres floridos y el cantus firmus, añadiendo a las normas anteriores del contrapunto florido a tres voces, la posibilidad de practicar a discreción, pero no simultáneamente, el valor de la redonda en las voces contrapuntantes así como la facultad de ligarla a una blanca o a una negra¹⁶³.

3.5.7 El contrapunto a más de cuatro voces

Calés estima que al introducirse en un contrapunto a más de cuatro voces, se debe tener cuidado ya que esto va un tanto en detrimento de la espontaneidad musical circunscribiéndose más a una “sistematización vana, característica del entrenamiento

¹⁶¹ *Ibid.*, pp. 97-98.

¹⁶² *Ibid.*, pp. 96-99.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 99.

escolástico”¹⁶⁴, sin embargo, aconseja practicar con cierto tacto a más de cuatro voces buscando así una mayor soltura en el “oficio” y sin perder el estilo¹⁶⁵.

Para obtener los beneficios de estas prácticas, sugiere en su plan de trabajo, tanto para cinco, seis, siete y ocho voces, realizar en primera y quinta especies (en esta última todas las voces hacen florido), tres versiones sobre un c.f. en modo mayor y otras tres sobre un c.f. en modo menor, cambiando la posición del c.f.¹⁶⁶.

Asimismo, el autor hace unas observaciones sobre la manera de iniciar de cada uno de los floridos, sugiriendo que sea de manera sucesiva por lo que es evidente que las licencias a este número de voces sólo se aplican en el momento en que estén activas o hayan entrado todas las voces contrapuntantes¹⁶⁷. También recomienda Calés que a partir del contrapunto a cinco voces se utilice, con criterio musical, las redondas sueltas o ligadas a blanca ya que la simultaneidad de líneas melódicas en todas las voces crea confusión¹⁶⁸.

De nuevo vuelve a hacer mención en este momento a la importancia lógica de seguir observando toda la normatividad característica de cada especie que se dictó en los capítulos anteriores, sumando las nuevas reglas propias del contrapunto a más de cuatro voces¹⁶⁹.

Las consideraciones que se hacen sobre el contrapunto severo a cinco voces, prácticamente son licencias o tolerancias que se refieren concretamente a:

- a) Las octavas y quintas entre notas reales serán aceptadas si están separadas por dos negras y sólo si el segundo de estos intervalos no recae en primera parte de compás.
- b) Unísono libre entre cualquier pareja de voces, por movimiento contrario y en primera parte de compás.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p.101.

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 102.

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ *Ibid.*

- c) Es posible en primera especie, entre voces interiores, repetir dos veces una misma nota. Debe evitarse la inmovilización simultánea de dos voces¹⁷⁰.

Tomando en cuenta las tolerancias expuestas en el contrapunto a cinco voces, para el contrapunto a seis voces se incluyen las siguientes normas:

- a) Se aceptan dos quintas consecutivas si la segunda es disminuida. A excepción de entre voces extremas, se permiten las octavas y quintas consecutivas por movimiento contrario.
- b) Se toleran las octavas y quintas producidas por cruzamiento de voces de la misma naturaleza, a menos que sean originadas entre voces extremas.
- c) Entre voces intermedias, o entre intermedia y una extrema, se toleran la 8ª y la 5ª directa abordadas por movimiento disjunto de ambas voces.
- d) El unísono puede ser practicado por movimiento oblicuo entre voces cualesquiera y en primera parte del compás.
- e) Se tolera el intervalo melódico de 6ª mayor, en redondas, blancas o síncopas, a excepción de cuando se produce entre el IIº grado y sensible¹⁷¹.

Para el contrapunto a siete u ocho voces, se suman las tolerancias conocidas y, además, se incluyen las siguientes:

- a) Se toleran las octavas y quintas consecutivas, por movimiento contrario, entre voces extremas.
- b) Es aceptable pasar de unísono a octava o viceversa, pero en voces inferiores.
- c) Cualquier supuesto error de octavas y quintas, no se toma en cuenta si están separadas por un cambio de estado o posición del acorde, pero sólo si es equivalente a un compás.
- d) La 5ª directa entre voces extremas se acepta siempre y cuando sea sobre la tónica o la dominante y sea abordada por salto de la voz superior y movimiento conjunto de la más grave.

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 103.

- e) Cuando el bajo marcha ascendentemente desde el Vº al Iº grados, siendo en sentido cadencial, se acepta el unísono directo entre las dos voces inferiores.
- f) Exceptuada la sensible, puede ser duplicada la nota retardada a distancia mínima de 9ª bajo el retardo, sea cual fuere la función que en el acorde le corresponda desempeñar.
- g) Puede admitirse la repetición de redondas en dos voces simultáneamente.
- h) Permitidos los intervalos melódicos de 4ª, 5ª y 7ª disminuidas. La producción de alguna 7ª menor podría ser igualmente autorizada, si el contexto favorece la posibilidad vocal de su emisión¹⁷².

Calés termina diciendo que es importante que todas estas tolerancias sean utilizadas con un criterio restrictivo y siempre que no desvirtúen la sobriedad expresiva que a la línea contrapuntística conviene¹⁷³.

3.5.8 Calés en retrospectiva histórica

Fue un acierto que Daniel Vega Cernuda, ex discípulo y colaborador de Francisco Calés, editara en 1997 el *Tratado de Contrapunto I, Contrapunto Severo*, porque representa sacar a la luz un trabajo que ha demostrado su utilidad durante más de 45 años y en el que también se han iniciado una gran cantidad de compositores. Anteriormente, había permanecido en las aulas de algunas instituciones musicales españolas, especialmente en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, pero sólo a través de las copias de los apuntes mecanografiados que el propio Calés había redactado en 1958-59.

Es una obra que nos sitúa históricamente a través del *Prólogo* escrito por Daniel Vega y la *Introducción* que hace Calés antes de comenzar el *Primer Capítulo*

¹⁷² *Ibid.*, pp. 103-104.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 104.

referente a las *Normas Generales*, elementos todos que se han comentado en páginas anteriores.

Desde una perspectiva general podemos decir que la obra es muy buena pero se encuentran algunos detalles que puede resultar interesante comentar. Por ejemplo, el texto se encuentra fraccionado ya que hay elementos que pudieran haber sido integrados, según las necesidades de cada *especie*, sólo en el momento en que realmente era justificado. El exponer aglutinadas desde el principio casi todas las normas, provoca naturalmente tener que estar volviendo a páginas anteriores para verificarlas y esto resulta poco práctico y a la vez confuso.

Incluso, encontramos situaciones en las que sólo se hace alusión a una regla sin decir su contenido y sin ubicar el lugar preciso, por ejemplo dice: “La 5ª directa se permite en las mismas condiciones descritas en el correspondiente apartado del capítulo anterior”¹⁷⁴.

Al iniciar un estudio, por sentido común pedagógico, no es conveniente presentar al alumno elementos ya elaborados sin conocer su proceso y saber que son producto de otros que se deben comprender primero. A un estudiante de matemáticas, por ejemplo, en un curso de álgebra elemental no es conveniente presentarle desde un principio ejemplos de ecuaciones de segundo grado, sino quizá, lo que interesa primero es que domine las leyes de los signos a través de sumas algebraicas y cómo realizar operaciones de despejes, es decir, requiere que la información que se le dé sea dosificada.

En este mismo sentido y de vuelta a nuestro tema, sería mejor desarrollar primero el estudio del *cantus firmus* y su realización ya que éste en principio contiene todos los elementos melódicos que también requiere cuidar en la línea del contrapunto. Posteriormente a ello, si se quiere presentar un panorama global de las cinco especies, que nos parece muy atinado, en lugar de mostrar en pentagrama ejemplos de ejercicios de cada *especie*, quizá convendría una representación gráfica o esquema solamente con

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 68.

las puras figuras de notas y dejar para cada momento de su respectiva *especie* los tratamientos melódicos y armónicos que se vayan acumulando. Es evidente que para empezar la construcción de ejercicios de *primera especie a dos voces* es necesaria la exposición de ciertos aspectos teóricos en los cuales basarla, sin embargo, sentimos que deben ser los indispensables, porque el excederse produce confusión en el estudiante y esto es lo que menos se desea en una materia como ésta que es difícil de asimilar por la cantidad de normas.

Entrando en materia, Calés hace algunas consideraciones sobre el tema de la *tercera especie* respecto a las disonancias de 7.^a procedentes de la 8.^a producidas por floreos¹⁷⁵ y los ejemplos que presenta dejan sin tratar la prohibición de la práctica de floreos bajo sensible, en ambos modos, y bajo el III^{er} grado en modo mayor. Considerando que es una prohibición y que es la primera vez que presenta la regla, era necesario un ejemplo. Curiosamente, las que vienen después del mismo caso sí están ejemplificadas. Por lo tanto, constituye un problema la falta de unidad en la ejemplificación de las normas porque el estudiante no se acostumbra a un sistema fijo en la presentación de ejemplos, esto al margen de las erratas que son simples “errores de dedo” donde los ejemplos no corresponden al texto¹⁷⁶.

En busca también de claridad en las ideas, otro detalle confuso se encuentra cuando se exponen los *retardos inferiores* en la *cuarta especie a tres voces* porque Calés no aclara en los ejemplos correspondientes a qué tipo de *retardos* se refiere siendo en ese momento cuando el alumno debe saber su tratamiento a tres voces, es decir, las posibles notas que acompañan a este ornamento según sea el caso¹⁷⁷.

En pro de la transparencia epistemológica, aunque reconocemos que posiblemente no se estilaba en la época, pensamos que Calés hubiera debido precisar a qué tratados y autores se refiere cuando cita algunas posturas diferentes en el contrapunto académico¹⁷⁸.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 45.

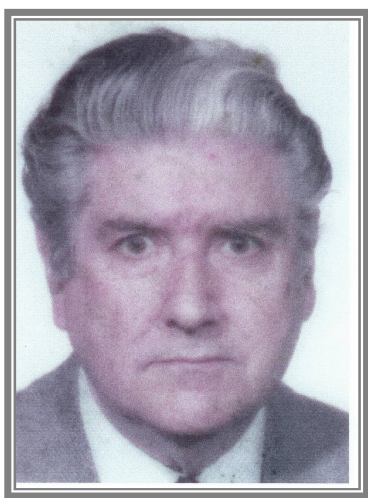
¹⁷⁶ *Ibid.*, pp. 52-53, 55-56 y 74-75.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 75.

¹⁷⁸ *Ibid.*, pp. 58 y 61.

3.6 José García Gago, un teórico vanguardista

José García Gago (1921-1999) es otro caso de músico español del que, a pesar de su trayectoria profesional y del impacto trascendente que ha tenido en el campo de la pedagogía, es prácticamente imposible encontrar datos biográficos que permitan conocer más de su vida. Sin embargo, nos hemos trasladado directamente a Barcelona, por ser su lugar de origen, en busca de familiares o amigos que pudieran ofrecernos dicha información. De tal suerte, encontramos a José María García Plaja, músico de profesión e hijo de José García Gago, quien amablemente nos facilitó documentos que nos hablan de la vida académica y musical de este importante músico catalán. En este sentido, García Gago relata su experiencia profesional a través de un documento redactado por él mismo, que reproducimos a continuación:



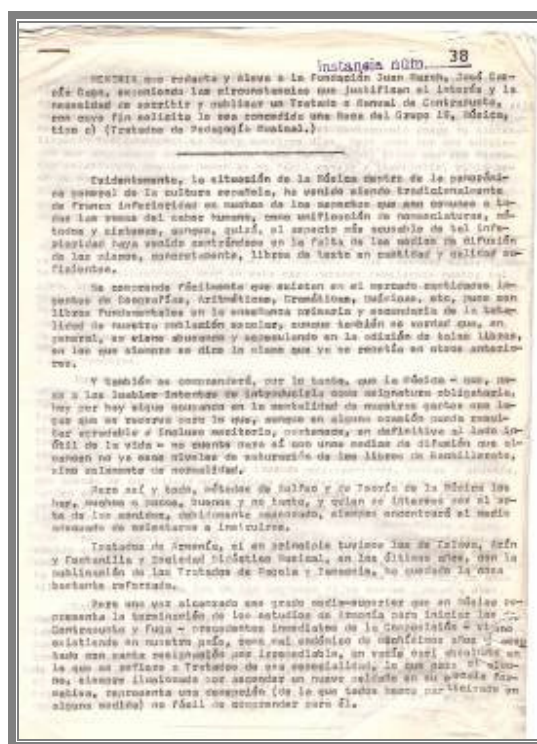
II. 54. José García Gago

[Fotografía: Ar. particular de José María García Plaja].

[José García Gago] Desde 1929 hasta 1945 asiste en calidad de alumno a la antigua Escuela Municipal de Música de Barcelona (hoy Conservatorio Superior) [en la actualidad, año 2004, de Grado Medio] en donde cursa los estudios de solfeo y teoría, piano, armonía, contrapunto y fuga, acompañamiento y formas musicales, obteniendo en todos ellos la máxima calificación final. En los años 1940 a 1945 simultanea sus estudios con las plazas de profesor supernumerario de Piano, Armonía y Acompañamiento, para las que fue propuesto por sus profesores los maestros D. Blas Net y D. Joaquín Zamacois, respectivamente. En 1945 y mediante el correspondiente concurso-oposición, fue nombrado profesor numerario de solfeo y teoría, armonía y acompañamiento, al tiempo que quedaba adscrito a las cátedras de armonía superior, contrapunto y fuga, plazas que continúa desempeñando en la actualidad bajo la Dirección del ilustre maestro D. Juan Pich Santasusana. [Pich Santasusana se jubila en 1986]. Atraído especialmente por cuestiones y problemas teórico-didácticos, es autor de unos cuadernos, todavía inéditos, en los que bajo el título general de *Teoría de la Música-Sistema y Método*, se exponen metodizaciones prácticas para el estudio de algunas de sus materias. Por otra parte, en 1946, el entonces Director y hoy Delegado permanente del Estado en este Conservatorio Superior de Barcelona, el ilustre maestro D. Joaquín Zamacois, quiso honrarle con su confianza, encomendándole la revisión de sus importantísimas obras didácticas *Tratado de Armonía (3)*, *Teoría de la Música (2)* y *Tratado de Formas Musicales*, así como la armonización y acompañamiento pianístico de algunas de las lecciones del *Método de Solfeo LAZ (libro III)* que, debidas a la pluma del maestro D. Juan B. Lambert, fallecido repentinamente siendo Director del Centro, habían quedado sin dichos complementos. En el campo de la producción artística –no muy extensa, desde luego, a causa de su entera dedicación a la pedagogía– cuenta con un *Album de Canciones* sobre poemas propios, un *Ave María* para voz, orquesta de cámara y órgano, varias obras para piano (*Preludio*, *Rondó giocoso*, *Tríptico romántico*, *Meditación*), algunas de ellas estrenadas en un recital de la notable pianista Sofia Puche de Mendlewicz, dando en la actualidad los últimos toques a una *Suite de Cámara* con la que piensa concurrir al Premio Internacional de Composición del Principado de Mónaco. También, en otra rama de sus actividades musicales, realiza trabajos de comentarista y asesor musical en la casa Discos Belter, S.A. [desde 1960]. Finalmente y a título puramente anecdótico, le cabe la satisfacción de haber contado entre sus muchísimos discípulos a tres compositores tan significados actualmente, aunque en vertientes muy distintas de la composición musical, como son Augusto Algeró, Salvador Pueyo y Román Alís¹⁷⁹.

¹⁷⁹ Currículum de José García Gago, redactado por él mismo [s.a.], cuyo original se encuentra en Barcelona en el archivo personal de su hijo José María García Plaja.

Nos hemos referido a García Gago con aspectos relacionados con su formación académica y con sus actividades de tratadista y compositor, sin embargo, es interesante conocer por él mismo la opinión que tenía de la cultura musical de su tiempo en el campo de la enseñanza vinculada al contrapunto y la fuga y, por ende, la necesidad de publicar en España textos sobre este tema ya que los existentes no satisfacían las necesidades interpretativas de los estudiantes. Con relación a estas declaraciones, se conserva en el archivo personal de su hijo un documento importante: nos referimos a la carta dirigida a la Fundación Juan March, en la que solicita una beca para escribir su *Tratado de Contrapunto*. Esta carta nos permite acercarnos aún más a García Gago y a la problemática académica de finales del siglo XX. Así se expresa García Gago ante dicha Fundación en la carta que reproducimos íntegramente:



II. 55. Carta original escrita por José García Gago a la Fundación Juan March. [s.a.]. [Ar. particular de José María García Plaja].

MEMORIA que redacta y eleva a la Fundación Juan March, José García Gago, exponiendo las circunstancias que justifican el interés y la necesidad de escribir y publicar un Tratado o Manual de Contrapunto, con cuyo fin solicita le sea concedida una Beca del Grupo19, Música, tipo c) (Tratados de Pedagogía Musical).

Evidentemente, la situación de la Música dentro de la panorámica general de la cultura española, ha venido siendo tradicionalmente de franca inferioridad en muchos de los aspectos que son comunes a todas las ramas del saber humano, como unificación de nomenclaturas, métodos y sistemas, aunque quizá, el aspecto más acusable del tal inferioridad haya venido centrándose en la falta de los medios de difusión de los mismos, concretamente, libros de texto en cantidad y calidad suficientes. Se comprende fácilmente que existan en el mercado cantidades ingentes de Geografías, Aritméticas, Gramáticas, Químicas, etc., pues son libros fundamentales en la enseñanza primaria y secundaria de la totalidad de nuestra población escolar, aunque también es verdad que, en general, se viene abusando y especulando en la edición de tales libros, en los que siempre se dice lo mismo que ya se repetía en otros anteriores. Y también se comprenderá, por tanto, que la Música –que, pese a los loables intentos de introducirla como asignatura obligatoria, hoy por hoy sigue ocupando en la mentalidad de nuestras gentes ese lugar que se reserva para lo que, aunque en alguna ocasión pueda resultar agradable e incluso meritorio, pertenece, en definitiva al lado inútil de la vida– no cuente para sí con unos medios de difusión que alcancen no ya esos niveles de saturación de los libros de Bachillerato, sino solamente de normalidad. Pero así y todo, métodos de solfeo y de teoría de la música los hay, muchos o pocos, buenos y no tanto, y quien se interese por el arte de los sonidos, debidamente asesorado, siempre encontrará el medio adecuado de orientarse e instruirse. Tratados de armonía, si en principio tuvimos los de Eslava, Arín y Fontanilla y Sociedad Didáctico Musical, en los últimos años, con la publicación de los tratados de Pagola y Zamacois, ha quedado la cosa bastante reforzada. Pero una vez alcanzado ese grado medio-superior que en música representa la terminación de los estudios de armonía para iniciar los de contrapunto y fuga –precedentes inmediatos de la composición– viene existiendo en nuestro país, como mal endémico de muchísimos años y aceptado con santa resignación por irremediable, un vacío casi absoluto en lo que se refiere a tratados de esa especialidad, lo que para el alumno, siempre ilusionado por ascender un nuevo peldaño en su escala formativa, representa una decepción (de la que todos hemos participado en alguna medida) no fácil de comprender para él. Desde luego que la mayoría de Conservatorios y

profesores especializados pueden contar en sus bibliotecas, como obras de consulta, con todos o alguno de los tratados que, debidos a los grandes maestros de la asignatura –Fux, Cherubini, Eslava, Dubois, Richter, Fenaroli, Koechlin, Zimmermann, etc.– cubren el anchísimo campo del contrapunto desde su sistematización teórico-práctica hasta nuestros días. Pero unos por ser ediciones muy antiguas y agotadas desde hace muchos años; otros por sus formatos voluminosos que los hacen de no fácil manejo y transporte, y, lo peor de todo, el hecho de que todos –excepción hecha, claro está, del de D. Hilarión Eslava– hayan de venir del extranjero, por lo que resultan muy difíciles de adquirir y, a veces, de entender, convierte la cuestión en un caso auténticamente de dignidad nacional. Reconozcamos que vivimos en un país naturalmente propenso a los complejos de inferioridad e identificado plenamente con aquel grito mitad impotencia mitad desdén de D. Miguel de Unamuno: “¡Que inventen ellos!”, esto es, los extranjeros, pero en este caso debemos rebelarnos contra tal idea, pues por el simple hecho de vivir en la patria de Tomás Luis de Victoria, Antonio de Cabezón, José Cabanillas, Francisco Guerrero, Cristóbal Morales, Mateo Flecha, Antonio Soler y tantos otros notabilísimos contrapuntistas que tan alto llegaron a poner nuestro pabellón en la historia de la música europea y universal, nos reconocemos la capacidad, el derecho y la obligación de tener un libro de contrapunto hecho por nosotros y para nosotros. Por todo ello, hace ya bastantes años que nació en mí la idea –reafirmada constantemente a través de los veinticinco que llevo como profesor de la asignatura– de compendiar en forma amplia, clara y práctica todos los conocimientos necesarios –normas y reglas generales, ejercicios prácticos y trabajos exigidos por la reglamentación vigente en nuestros Conservatorios– para poder seguir de forma cómoda y completa los dos cursos en que generalmente se divide la asignatura de contrapunto, que hasta ahora se viene dando a base de explicaciones, copias y apuntes, que además de constituir una pérdida considerable de tiempo, no siempre pueden estar al alcance de profesores y alumnos fuera de los centros superiores, al tiempo que lógicamente, han de venir condicionados por la formación o erudición de quien las da. Pero la mayor parte de mis ingresos económicos complementarios del sueldo que percibo en el Conservatorio, los obtengo de las clases particulares, por lo que siempre he tenido que desistir de mi proyecto por falta material de tiempo, ya que hoy en día es imposible prescindir de unos miles de pesetas cuando los de los ingresos fijos apenas llegan a diez. Esta es la razón por la cual, aprovechando la magnífica oportunidad que en tal sentido ofrece la Fundación Juan March y haciendo mío su lema “Ad maius Hispaniae lumen”, he decidido solicitar una de sus Becas, para así poder escribir un Manual de Contrapunto, el cual, aunque tenga como objetivo inmediato nuestro Conservatorio Superior de Barcelona, ha de representar una ayuda inestimable para profesores

y alumnos en todo el ámbito musical de habla española, llenando un lamentable vacío y contribuyendo, en definitiva, a un mejor servicio a la cultura y al arte patrios.

El plan general de la obra estará basado, en un resumen completo, detallado y amplio de todas las materias teórico-prácticas que figuran en los tratados existentes, al tiempo que, como fruto de mi propia experiencia, incluirá sendos estudios sobre el contrapunto invertible y el canon, la invención y el coral, temas que no se encuentran en ellos. [Hilarión Eslava, en su *Escuela de Composición, Tratado Segundo del Contrapunto y Fuga*, segunda edición 1864, incluye el tema de contrapunto invertible, la imitación en general y el canon]. Por otra parte, aunque este Manual se centrará principalmente en el contrapunto vocal e instrumental, siempre dentro del concepto tradicional o clásico, figurará un Apéndice con una exposición de los principales aspectos y procedimientos del contrapunto según el sistema serial o dodecafónico. Salvo los cambios que sobre la marcha puedan ir resultando aconsejables, la ordenación de materias será, en líneas generales, como sigue: Contrapunto simple a dos partes: Reglas generales. Normas particulares para cada una de las cinco especies. Las anteriores especies, combinadas. [En el contrapunto simple a dos partes no se practica la combinación de especies, siendo por lo tanto un simple descuido de García Gago ya que ni él mismo lo incluye en su tratado publicado en 1977]. [Contrapunto simple] a tres partes: Reglas generales. Normas particulares para cada una de las cinco especies. Las anteriores especies, combinadas. [Contrapunto simple] a cuatro partes: Reglas generales. Normas particulares para cada una de las cinco especies. Las anteriores especies, combinadas. [Contrapunto simple] a más de cuatro partes. El coral: Orígenes. Elementos tonales y ritmo-armónicos que deben intervenir en el mismo. El coral figurado. El coral variado. Imitaciones: Imitación directa, contraria, retrógrada, retrógrada contraria, por aumentación, por disminución, canon finito e infinito, canon enigmático. Otras clases de canon. La imitación canónica en todas o en algunas de las partes del contrapunto. El canon con una o más voces complementarias. El canon a diferentes intervalos simultáneos. El canon con acompañamiento pianístico. El estilo fugado. Contrapunto invertible o trocado. El contrapunto invertible a varios intervalos. Objeto del mismo y posibilidades de inversión. Contrapunto invertible a la 8ª, 10ª y 12ª. El contrapunto invertible y el canon a la 8ª. La invención: Antecedentes. Estructura tonal y formal en las Invenciones de J. S. Bach. Plan tonal y formal de la invención de escuela. Apéndice. El contrapunto según el sistema serial dodecafónico¹⁸⁰.


¹⁸⁰ El original de esta carta, escrita a máquina por García Gago, [s.a.], se conserva en Barcelona en el archivo personal de su hijo José María García Plaja. Sabemos que García Gago hizo dos copias con

En esta carta podemos leer las dificultades económicas que afrontaba un músico de esa época para publicar material didáctico, situación que no ha cambiado mucho en nuestro siglo XXI. Además, es palpable la necesidad que había de contar en el mercado con un texto sobre contrapunto con esas características, y no sólo por la introducción de temas que no se encontraban en los tratados de la época sino por el peligro que representaba en la formación de músicos seguir manteniendo ese vacío de materiales adecuados que verdaderamente llenaran las expectativas de quienes aspiraban a ser en un futuro verdaderos músicos profesionales.

No sabemos con certeza si García Gago obtuvo apoyo de la Fundación Juan March ya que en definitiva no se menciona a dicha Fundación en la publicación del texto por la editorial Clivis, en su primera edición de 1977, como es el caso de otras publicaciones sobre este tema que realizaron Amando Blanquer en Valencia (1975) y Daniel Vega, con el texto de Calés Otero, en Madrid (1997).

Otro de los documentos que se conservan y que ponen de manifiesto la constante búsqueda de sacar a la luz este material, es una carta fechada el ocho de enero de 1971, en la cual el director del Conservatorio Superior Municipal de Barcelona, Juan Pich Santasusana, recomienda ampliamente a García Gago para que pueda obtener los apoyos necesarios y escribir el susodicho tratado de contrapunto:

papel carbón, una de ellas la hemos conservado como obsequio de su hijo. Las copias presentan un sello original que dice: "Instancia núm. 38".



CONSERVATORIO SUPERIOR MUNICIPAL DE MÚSICA
DE BARCELONA
DIRECCIÓN



JUAN PICH SANTASUSANA, Director del Conservatorio Superior municipal de Música. - - - - -

H A G O C O N S T A R: Que D. JOSE GARCIA GAGO profesor de ARMONIA, CONTRAPUNTO y FUGA de este Conservatorio, tiene a mi juicio capacidad suficiente para escribir un tratado de CONTRAPUNTO de gran utilidad para los Conservatorios españoles. - -

La magnífica formación musical académica del profesor García así como su interés por las nuevas tendencias estéticas en materia contrapuntística auguran un trabajo consciente, interesante y muy práctico para nuestros estudiantes. - - - - -

Por todo ello ruego se le faciliten todos los medios económicos posibles para que sea una pronta realidad la aparición del referido tratado.

etición del interesado libro la presente constancia en lona, a ocho de enero de mil novecientos setenta y uno.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA
Nº 144465

Dependencia recaudadora:
Conservatorio Superior Municipal de Música

TASA POR CERTIFICACIONES
(Decreto 1636/59. «B. O. E.» 26-9-59)


D. *José García Gago*


ha abonado CINCUENTA pesetas.
por la tasa indicada.

Barcelona 18 EN 1971
(Localidad y fecha)

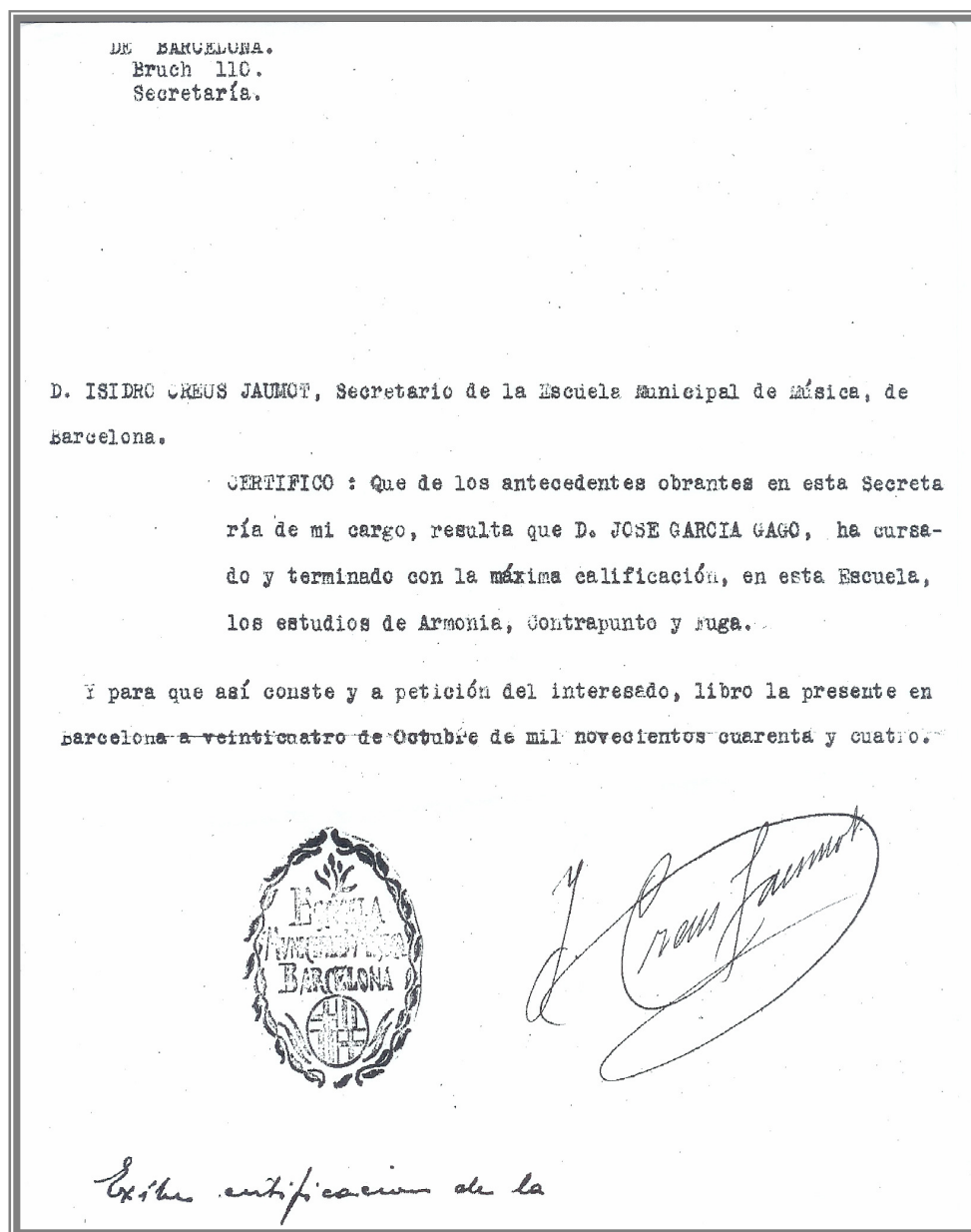
El funcionario recaudador,
[Firma]

Son 50 ptas.
4. Para el interesado

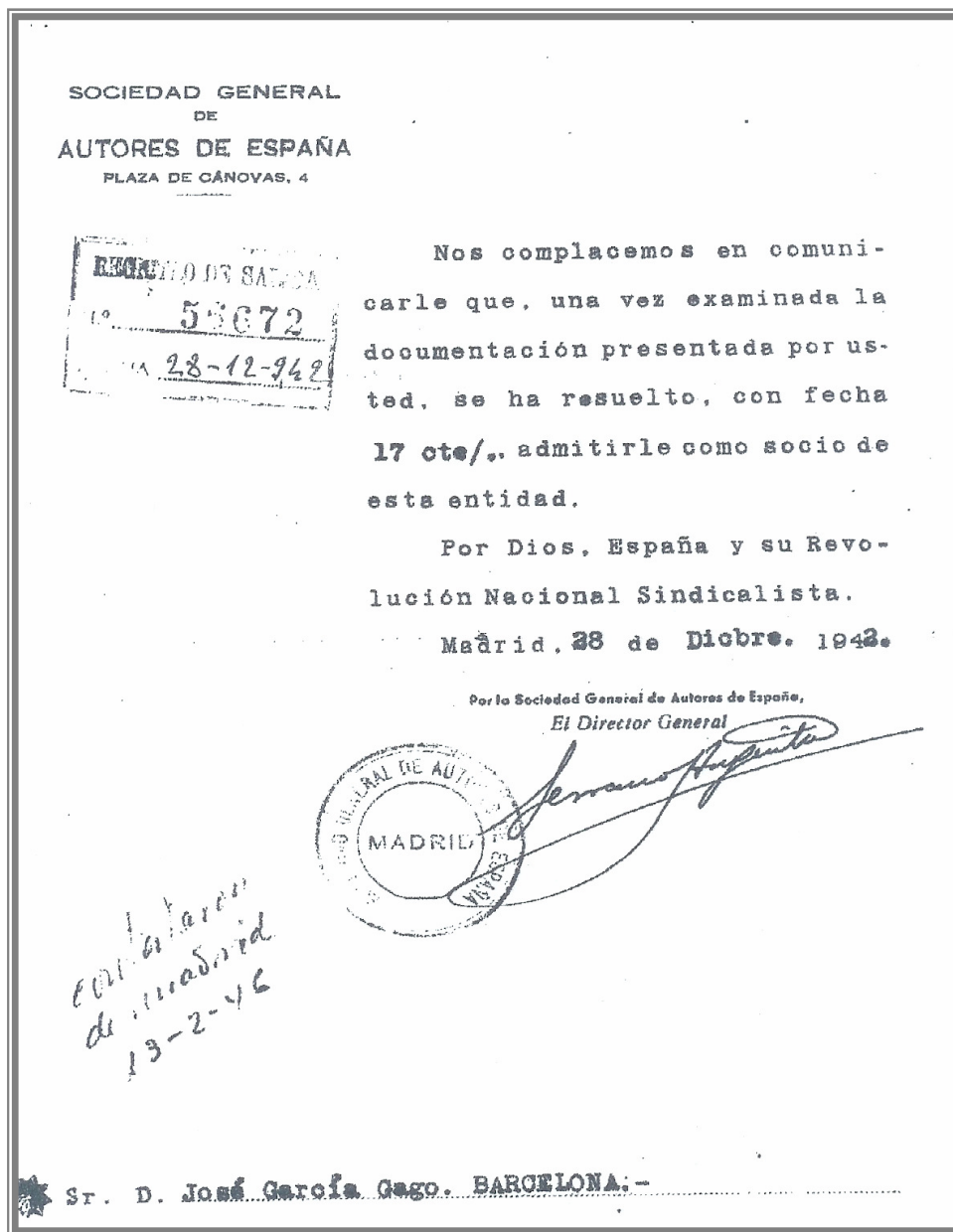




II. 56. Carta en la que se recomienda a García Gago para que elabore su *Tratado de Contrapunto*. Firmada por Juan Pich Santasusana el 8 de enero de 1971. [Ar. particular de José María García Plaja].



II. 57. Certificado que avala las calificaciones que García Gago obtuvo al terminar los estudios de armonía, contrapunto y fuga en la entonces Escuela Municipal de Música de Barcelona. (24 de octubre de 1944). [Ar. particular de José María García Plaja].



Il. 58. Carta de respuesta a la solicitud para ingreso como miembro de la “Sociedad General de Autores de España”, Madrid, (28 de diciembre de 1942). Se distingue una nota manuscrita de García Gago en la parte inferior izquierda que dice: “Contestaron de Madrid 13-2-46”. [Ar. particular de José María García Plaja].

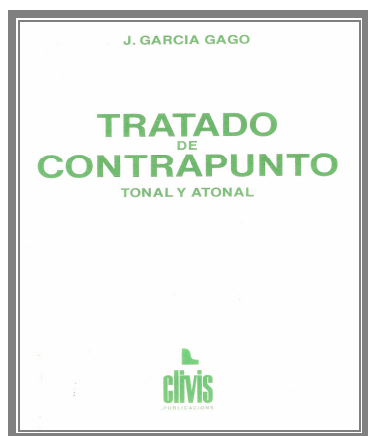
3.6.1 El tratado de contrapunto de José García Gago

Respecto al tratado de contrapunto de García Gago, veamos en el siguiente cuadro la estructura que presenta la primera parte que es la relacionada con el contrapunto severo, o simple, como lo denomina el autor. La segunda parte se refiere al contrapunto imitativo, la tercera al invertible, la cuarta al coral y la quinta hace nuevamente un resumen histórico que sirve como introducción al tema del dodecafonismo.

Cuadro 43. Estructura del *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal* (Primera parte), de García Gago

Prólogo	Presentación	Capítulo I	Capítulo II	Capítulo III	Capítulo IV	Capítulo V
Por J. Pich Santasusana	Contrapunto y armonía, el cantus firmus	Normas generales armónicas y melódicas	Contrapunto a dos partes, las cinco especies	Contrapunto a tres partes, las cinco especies y mezclas	Contrapunto a cuatro partes, las cinco especies y mezclas	Contrapunto a más de cuatro partes, contrapunto libre

FUENTE: GARCÍA GAGO, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*. Barcelona, Clivis, 1986.



Il. 59. Cubierta del libro *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal* de José García Gago, Barcelona, Clivis, 1986. [Dimensiones: 21 cm de ancho por 28 cm de largo].

De un análisis de los contenidos del tratado hemos entresacado lo más relevante de cada sección, complementando la información con algunos comentarios que hemos creído pertinentes.

El prólogo, escrito por J. Pich Santasusana, avala la calidad académica de García Gago, resaltando sus logros a lo largo de treinta años de contacto con alumnos y el presente tratado, fruto de esa vida profesional.

Por otro lado, expresa en pocas palabras, y además se hace partícipe, de la opinión de Gago cuando dice que para llegar a los últimos avances de la técnica de la composición no hay que destruir por sistema la armonía y el contrapunto tradicionales¹⁸¹. Creemos importante resaltar la anécdota que el Prof. Pich narra en esa página, cuando el compositor Penderecki, en una entrevista en Barcelona, manifestó que “no quería por alumno a quien no estuviese capacitado para escribir una fuga escolástica o tradicional”¹⁸². De esto deduce la importancia y utilidad del tratado de García para la formación de los compositores.

El tratado es presentado por el propio autor. Primero hace una justificación de la publicación, que basa en la importancia vital de poseer un dominio absoluto de la técnica para después ser realmente libre en el campo de la composición. Incluso en el terreno de los compositores revolucionarios es necesaria esta formación y para ello hace alusión a E. Krenek que recomendaba que antes de iniciar el estudio de la nueva técnica dodecafónica era necesario el estudio del contrapunto palestriniano.

En segundo lugar justifica que escribe este trabajo por la escasa publicación en España de material didáctico de esta asignatura, supliendo el vacío de un libro de texto para el alumno medio¹⁸³.

Asimismo, hace un vasto resumen histórico donde describe la historia del contrapunto desde los primeros intentos de la polifonía como el *Organum*¹⁸⁴,

¹⁸¹ GARCÍA GAGO, JOSÉ: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*. Barcelona, Clivis, 1986, p. 7.

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ *Ibid.*, p. 10.

¹⁸⁴ El autor hace la aclaración que el *Organum* fue llamado también *Diafonía*, “significándose con esta nueva acepción de la palabra que lo hasta entonces homófono se dividía o separaba”. (*Ibid.*, p. 11).

*Discantus*¹⁸⁵ y *Fabordón*¹⁸⁶, y, además, reflexiona sobre diversas teorías de filósofos y teóricos musicales que discrepan en cuanto a la antigüedad de dichas formas primitivas de polifonía. Por ejemplo, hace referencia a las posturas antagónicas de autores como F. A. Gevaert, J. Wolf f y R. Benedito en oposición a las del P. Martini, al afirmar los primeros que la polifonía en el sentido de la concordancia de los sonidos ya era conocida por los antiguos griegos, mientras que Martini no acepta esta teoría en oposición también a Eximeno¹⁸⁷.

La introducción del movimiento contrario y oblicuo, en sustitución del directo, se da en los siglos XI y XII. También en estos siglos el *duplum* o la voz *organalis* pasa definitivamente a la voz superior y además frecuentemente canta varias notas contra una sola del *tenor* gregoriano. Todos estos datos históricos los va narrando el autor y los conecta con los de otras fuentes de este periodo como el *Micrologus* (Guido d'Arezzo, 1023) y el anónimo *Ad Organum faciendum* (1150)¹⁸⁸.

Gago nos involucra en una disertación sobre el origen y transformación de la palabra *contrapunto*, así como los compositores que en la historia de la música dieron vida a los variados estilos contrapuntísticos, desde un Garlandia del siglo XIV, G. Dufay (1400-1474) que inicia el “Arte de los Holandeses” y que junto con muchos otros como J. Ockeghem (1430-1495) y J. Desprès (1450-1521) entre otros, desarrollaron este arte durante los siglos XV y XVI considerados como los Siglos de Oro de la polifonía, donde resaltan personalidades como Palestrina (1525-1594), Lasso

Es interesante tener presente que etimológicamente la palabra *órgano* proviene de *Organum*, pero no se refiere a la participación de este instrumento en sí, sino a las mixturas de éste. (FORNER, Johannes y WILBRANDT, Jürgen: *Contrapunto Creativo*. Barcelona, Labor, 1993, p. 12).

¹⁸⁵ Esta palabra adquiere diferentes sentidos según el país y la época, ya sea como: sinónimo de CONTRAPUNTO, traducción de la palabra griega *diaphonia* (sonido divergente), sinónimo de *Organum*, canto improvisado sobre un canto llano, parte más aguda de un conjunto polifónico. Por lo que García Gago evoca a Reese cuando en su *Music in the Middle Age* (La Música en la Edad Media) dice que: “es importante no tener una idea preconcebida y definida del significado de *Discantus* cuando nos acercamos a un Tratado del siglo XII”. (GARCÍA GAGO, José: *Op. cit.*, p. 12).

¹⁸⁶ “El *Fabordón* (Faux-bourdon) parece tener su origen los siglos XII-XIV, y consistía en añadir al *cantus firmus* una 3ª superior y otra inferior, aunque ésta por ser cantada por una voz aguda, resultaba a la 8ª alta, constituyéndose un clarísimo acorde de 6ª”. (*Ibid.*).

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 11. [Para complementar véase EXIMENO Y PUJADES, A.: *Duda de Antonio Eximeno sobre el ensayo fundamental práctico de contrapunto de Juan Bautista Martini*. Madrid, Imprenta Real, 1797. Trad.: Francisco Antonio Gutiérrez, pp. 115-120]. (B.N.E., sig.: M/1883 y microfilm 3445).

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 12.

(1530-1594) y Victoria (1540-1611), conformando precisamente la escuela palestriniana o romana. Los sucesores de esta importante escuela, según nos dice García Gago, son compositores, no menos importantes, como A. Gabrieli (1520-1586), G. Gabrieli (1557-1612), G. Martini (1706-1784), J. Petelin (1550-1591), H. L. Hassler (1564-1612), H. Schütz (1585-1672) y, como representantes de la escuela española, menciona a C. Morales (1500- 1553), B. Escobedo (150?- 1563), maestros y colaboradores de Victoria en Roma, A. De Cabezón (1510-1566), F. Salinas (1513-1590), F. Guerrero (1528-1599), J. Cabanillas (1644-1712) y A. Soler (1729-1783)¹⁸⁹.

Antes de terminar el resumen nos conduce al terreno de los teóricos, esto es, añade otros tratadistas antiguos como F. de Colonia y su *Compendium de discantus* (1190), y J. de Muris con su *De discantu et consonatii* (1321). Además, hace referencia a una diversidad de tratadistas desde Tinctoris y su tratado *Liber de arte contrapuncti* (1410) hasta Eslava y su gran producción de obras sobre composición (1860).

El camino que Gago escoge para hacer este recorrido historio y que sirve como introducción al estudio del contrapunto académico, resulta cargado de nombres y datos pero nos ubica en el proceso de la evolución de la composición, permitiéndonos crear en nuestra mente un esquema general de los hechos acaecidos en el pasado y que trajeron como consecuencia el desenlace actual.

Para dar inicio a aspectos relacionados ya directamente con el tema en cuestión, hace García Gago algunas consideraciones respecto a la relación entre el contrapunto y la armonía, esto es, nos hace ver claramente que aunque el contrapunto se refiera al tratamiento simultáneo de líneas melódicas interdependientes, no excluye que éstas tengan como sustento una base armónica, indispensable para su firme recorrido, sin que se sacrifique el interés de la conducción de la línea por el rigor de leyes armónicas. Nos dice, asimismo, que la composición de los diversos contrapuntos a estudiar se realizará sobre la base de un cantus firmus, dentro del

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 15.

esquema cíclico de las cinco especies desde dos a más voces con sus respectivas mezclas y los supuestos de cómo iniciar y terminar los ejercicios.

Como información complementaria, menciona a Richter y su tendencia a invertir el orden habitual que en general llevan los tratados, esto es, empezando por el contrapunto a cuatro partes porque así se le da un sentido completo a la armonía, como también lo hacía Kirnberger, quien fue discípulo de Bach, que afirmaba que su maestro iniciaba a los alumnos con el contrapunto a cuatro partes para que cuando se pasara a menos voces se supiera en todo momento lo que debía suprimirse. En ese momento histórico había una razón o justificación de ese proceder, sin embargo, hay otras posturas¹⁹⁰.

Antes de iniciar el estudio de las especies, se consideran los aspectos armónicos y melódicos que van a regir la conducción de las voces. En el sentido armónico se describen las condiciones que se deben tomar en cuenta como fundamento para el trabajo del contrapunto severo, condiciones que en principio se circunscriben al género vocal observando consustancialmente la técnica de la armonía tradicional. Primero, enumera de forma concreta algunas reglas que deberán aplicarse a lo largo del estudio, como la correcta utilización de los acordes perfectos y sus respectivos estados, resaltando asimismo, la prohibición del acorde de cuarta y sexta, a excepción de cuando esté en función cadencial y la recomendación de que los acordes disminuidos, tanto el VII sensible en ambos modos como el II del modo menor, deberán presentarse en primera inversión¹⁹¹.

Pasando ahora a la técnica del movimiento de las voces desde el punto de vista de los intervalos armónicos, nos hace en principio la observación de evitar más de tres terceras o sextas seguidas por provocar éstas una falta de interés musical además de considerarse una salida fácil que va en detrimento del dominio técnico

¹⁹⁰ “Cuando el discípulo que pasa de un profundo estudio de la armonía a los trabajos contrapuntísticos se ha acostumbrado a adaptar las melodías a las armonías dadas, está obligado a interpretar las notas como representantes de acordes. No le será difícil sobrentender con estas dos notas solas el resto de la armonía que falta en la representación del acorde”. (KREHL, Stephan I.: *Contrapunto*. Barcelona, Labor, 1930, p. 14).

¹⁹¹ GARCÍA GAGO, José: *Op. cit.*, p. 23.

contrapuntístico, aunque esta prohibición sólo se exige en el contrapunto a dos partes, emancipándose a medida que aumenta el número de voces¹⁹². Dentro de estas normas generales, García Gago hace mención a la utilización del unísono, aceptándolo únicamente en el primero y en el último compás del ejercicio. Por consiguiente, se prohíbe el unísono en tiempo fuerte de compás en el transcurso del contrapunto a menos que las voces se conduzcan por grados conjuntos y movimiento contrario sobre grados de mejor duplicación¹⁹³. Todas estas reglas son pensadas en un ámbito global, por lo que tendrán su consideración específica según la especie de que se trate y el número de voces, como ejemplo de ello tenemos lo relativo a las normas de quintas y octavas¹⁹⁴.

El autor nos hace reflexionar sobre las disonancias y sus resoluciones diciendo textualmente:

En cuanto a las disonancias, será de la máxima importancia el que no resuelvan o que sí lo hagan en la duplicación de la nota con la que disuenan, —Que son las que en el *Tratado de Armonía* de J. Zamacois (Ed. Labor, Barcelona) se consideran respectivamente como constitutivas de disonancia regular o irregular. En adelante adoptaremos esta terminología para concretar al respecto— ya que en este segundo caso, por resultar contrarias a la teoría clásica de la disonancia, merecen atención preferentísima en la reglamentación armónica. Grado de la tonalidad que representa la nota resolutive y su duplicación, importancia rítmica, separación de las voces, movimientos armónicos y melódicos, concurrencia de otras disonancias, etc., constituirán determinantes importantísimas para su empleo en las mejores condiciones de equilibrio sonoro y comprensión para el oído. Con carácter general y en aras de la corrección armónica, dense por prohibidas tales disonancias cuando sean abordadas por movimiento directo o resueltas en el unísono¹⁹⁵.

Cuando se habla de movimiento armónico de las voces, está incluido el tratamiento que se debe seguir respecto a la separación que puede haber entre éstas.

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ *Ibid.*

Afirma Gago que es importante mantenerse dentro de los límites normales, excediendo de la octava cuando así se justifique, pero sólo entre voces contiguas, por ejemplo, entre el bajo y tenor¹⁹⁶. Cabe mencionar que en lo relativo a los cruzamientos, sólo son considerados como tolerables, según el autor, cuando son con una voz exterior, excepto al principio o al final. Entre voces interiores son autorizados dichos cruzamientos en cualquier momento, aunque García Gago recomienda que no sean de mucha duración¹⁹⁷. Se concluye esta sección aclarando algunos aspectos de la técnica contrapuntística que son contradictorios u opuestos a las reglas de la armonía tradicional pero que, sin embargo, son absolutamente normales y se aconseja su práctica. En este orden de ideas, García Gago menciona los siguientes:

5^{as} y 8^{as} sucesivas.- Se aceptarán siempre en la sucesión justa-disminuida o justa-aumentada, y en la contraria, en el caso de las 5^{as}, siempre que la justa tenga su 3^a –aunque sea retardada o substituida momentáneamente por otra nota extraña– en el bajo. (Sólo posible, por lo tanto, en el contrapunto a más de dos partes. Cuando intervengan notas extrañas disonantes, podrán llegar a aceptarse dos 5^{as} justas).

Falsa relación cromática.- Permitida cuando las dos notas en relación cromática sean conducidas por grados conjuntos.

Disonancias paralelas.- Se admitirán cuando sean producidas entre notas de diferente condición –real y extraña o dos extrañas de distinta clase– y siempre que la segunda de tales disonancias resuelva regularmente¹⁹⁸.

En el sentido melódico menciona los intervalos melódicos que cada una de las voces puede efectuar, siendo: las segundas y terceras –mayores y menores–, las cuartas y quintas justas, la sexta menor y la octava justa, así como la quinta disminuida y la sexta mayor sólo como excepciones siempre y cuando estén bien resueltos melódicamente estos intervalos. También recomienda que se evite el salto melódico de octava sobre la sensible sobre todo en sentido ascendente y, además,

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 24.

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ *Ibid.*

evitar dos movimientos melódicos en la misma dirección cuando sumen una séptima o una novena, y por supuesto los intervallos melódicos aumentados¹⁹⁹.

Respecto al manejo del tritono en las líneas melódicas, García Gago lo prohíbe cuando las dos notas extremas del mismo ocupan los ángulos de la línea melódica pero se acepta cuando una de ellas es bordadura. Para esto, lo ejemplifica de la siguiente manera:



Ej. 167. García Gago, José: Utilización del tritono. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 24).

Las modulaciones son aceptadas por el autor pero sólo a tonos vecinos. En este contexto, nos aclara que siendo el contrapunto severo de género diatónico, se aconseja evitar la sucesión cromática, sin embargo, esta norma, se va abandonando como otras más, dentro de ciertos límites, y para reforzar su teoría evoca las palabras de J. L. Combarieu:

Por un error nacido en la Edad Media, se creyó que sólo lo diatónico estaba de acuerdo con la Naturaleza, y que todo cuanto se le añadiera debía ser considerado como una licencia. Pero un desarrollo instintivo del sentido musical llevó cada vez más al uso de estas licencias, que luego se convirtieron en reglas tanto para la armonía como para la melodía²⁰⁰.

Según este tratado, tanto las progresiones como las repeticiones de giros melódicos se prohíben por considerar que provocan monotonía en la línea y falta de independencia, de cualquier manera existen maneras de disimular estos posibles

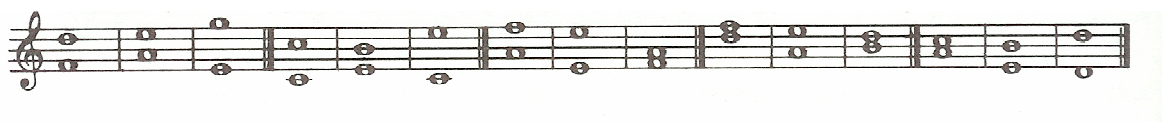
¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ J. L. Combarieu: Citado por José García Gago en *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*. p. 25.

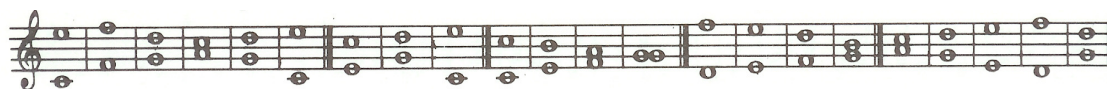
errores, utilizando diferentes posiciones métricas o cromáticas²⁰¹. Véase el siguiente ejemplo que el autor propone:



aunque la práctica general establece el imponer un acorde por compás²⁰⁴. Los acordes que se pueden utilizar en el transcurso del ejercicio se podrán representar por los intervalos armónicos de tercera mayor o menor, quinta justa, sexta mayor o menor y octava justa (o unísono). Tanto al principio como al final del ejercicio, si el contrapunto es superior, se puede utilizar cualquiera de las consonancias perfectas, sin embargo, sugiere García Gago que sólo la octava y el unísono se prestan para un final realmente conclusivo. Ahora bien, cuando el contrapunto es inferior deberá presentar la tónica en los compases primero y último²⁰⁵. En el transcurso del ejercicio nos volvemos a encontrar con la necesidad de utilizar las consonancias perfectas, por lo que el tratado de García Gago es muy puntual y exige gran severidad, sobre todo cuando se producen por movimiento directo, especificando que cuando sea esta circunstancia, se debe seguir a la regla armónica, es decir, que la voz superior marche por grado conjunto. Sin embargo, el efecto sonoro estará supeditado al grado en el que se hayan basado, y esto incluye también a las que se producen por movimiento contrario²⁰⁶.



Ej. 169. García Gago, José: Movimientos armónicos poco aceptados. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 26).



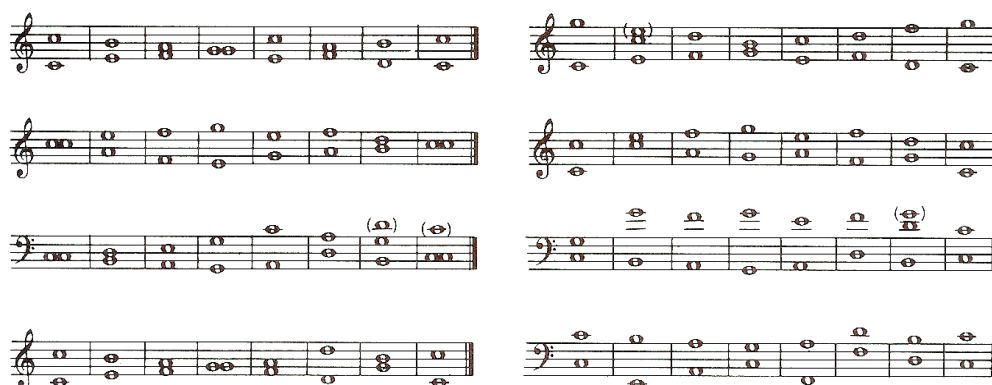
Ej. 170. García Gago, José: Movimientos armónicos aceptados. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 26).

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 26.

²⁰⁵ *Ibid.*

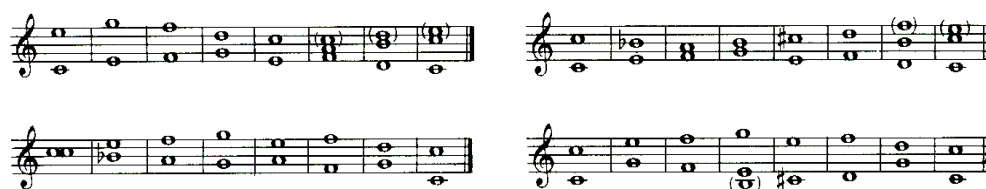
²⁰⁶ *Ibid.*

Veamos ahora, en versión de García Gago, algunos ejemplos de contrapunto de primera especie a dos voces:



Ej. 171. García Gago, José: Ejemplos de contrapunto de primera especie en compás de 2/2. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 27).

Es importante destacar que el autor incluye desde la primera especie algunos ejemplos a los que llama *versiones más libres*, en los cuales se presentan elementos como séptimas de dominante, de sensible y disminuida, elementos que están excluidos del contrapunto pero que son utilizados en la práctica de la armonía:



Ej. 172. García Gago, José: Ejemplos de contrapunto de primera especie en versión libre. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 27).

En lo relativo a la segunda especie, donde se opone a cada nota del c.f. dos del contrapunto, el autor hace referencia a que la primera nota de éstas debe ser siempre real, mientras que la segunda podrá ser, aparte de real, *nota de paso* o *bordadura*. García Gago comenta que hay otros autores, Cherubini entre ellos, que contemplan la posibilidad de formar dos acordes por compás, pero que en realidad la mayoría de las veces este segundo acorde es sólo aparente porque se trata de notas extrañas consonantes²⁰⁷. Ahora bien, se ha mencionado cómo se van utilizando las dos notas del contrapunto con respecto a la del c.f., por lo que concluye García Gago indicando que en el penúltimo compás, si la línea del contrapunto lo permite, se puede realizar un *retardo* superior o inferior y enlazarlo al final que deberá siempre estar conformado por dos figuras de unidad o redonda, creando, por así decirlo, una primera especie²⁰⁸.

Volviendo nuevamente al asunto de las quintas y octavas, pero ahora en esta segunda especie, la normativa que presenta este tratado acepta toda quinta u octava sucesiva cuando estén separadas por lo equivalente a un compás, es decir: dos blancas, y en el caso concreto de las quintas, siendo menos la distancia que las separe, se pueden aceptar si una de las dos o las dos tiene análisis de extraña, o sea, si está formada una de éstas por una nota extraña, *paso* o *bordado*. Por otro lado, se puede afirmar que García Gago tolera la práctica de quintas u octavas por movimiento contrario siempre y cuando se produzcan de un tiempo débil a otro de la misma naturaleza o que estén separadas esas supuestas quintas u octavas por cambio de acorde intermedio²⁰⁹.

Finalmente, en apoyo a la utilización de disonancias en función ornamental o nota extraña, el autor deja claro que, a pesar de surgir diferentes puntos de vista según las características de dicha disonancia, éstas cuando son regulares podrán utilizarse libremente²¹⁰. Veamos los siguientes ejemplos de contrapunto segunda especie a dos voces:

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 27.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 28.

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ *Ibid.*, p. 29.



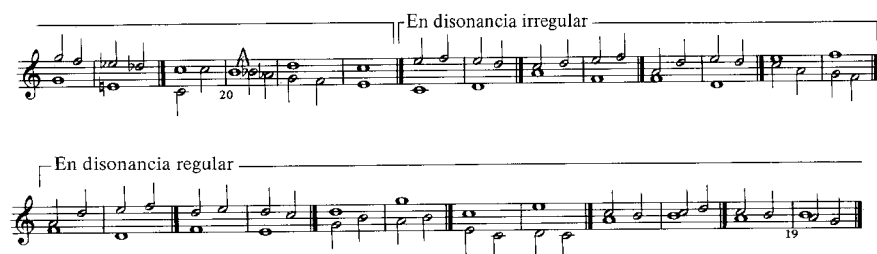
Ej. 173. García Gago, José: Ejemplo de contrapunto de segunda especie a dos voces. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 29).



Ej. 174. García Gago, José: Ejemplo de contrapunto de segunda especie a dos voces en versión libre. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 29).

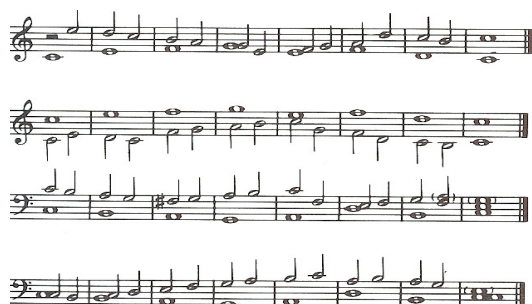
Como un añadido importante en la segunda especie respecto a las notas extrañas, García Gago introduce la posible aplicación de la *apoyatura* –diatónica o cromática–, esta última con posibilidad de modulación, evidentemente en tiempo fuerte de compás y tomada por grado conjunto como se hace en la *nota de paso* o *bordadura*, ya sea desde una nota real o extraña²¹¹. Este tipo de *apoyaturas*, el autor las clasifica según sean disonancias regulares o irregulares y las ejemplifica de la siguiente manera:

²¹¹ *Ibid.*, p. 30.



Ej. 175. García Gago, José: Ejemplo de disonancias regulares e irregulares. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 30).

Los rigoristas del género severo, como Fux y el P. Martini, habían venido manteniendo la obligatoriedad de que el tiempo fuerte constituyera siempre consonancia, limitando el empleo de las disonancias al tiempo débil, por lo que la apoyatura, por otro lado poco adecuada al carácter sereno de la música religiosa, no había tenido oportunidad de empleo. Pero Cherubini ya admite la posibilidad de que, en evitación de excesivos movimientos disjuntos y otros inconvenientes, dichas disonancias puedan ocupar el tiempo fuerte, licencia que si no es tratada por todos los autores más modernos, para otros sólo puede justificar una *mala consideración armónica*. Por nuestra parte ha sido presentada en las condiciones más favorables en todos los aspectos, o sea, el máximo interés armónico dentro de una lógica y natural motivación melódica por grados conjuntos, aunque también la aceptaremos preparada por un salto de 8^{a212} .



Ej. 176. García Gago, José: Ejemplo de contrapunto de segunda especie con apoyaturas. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 31).

²¹² *Ibid.*, pp. 31-32.

La tercera especie la describe como cuatro notas negras contra una del c.f., la primera de las cuales deberá ser real y las restantes, aparte de poder ser también del mismo acorde o notas reales, podrán tener la función de notas de *paso* o *bordaduras*²¹³. La técnica de quintas y octavas será la misma utilizada para la segunda especie, según lo aclara García Gago y con esto pasa a las fórmulas finales del ejercicio ofreciendo la posibilidad de incluir como excepción una blanca en el penúltimo compás²¹⁴.



Ej. 177. García Gago, José: Ejemplo de contrapunto de tercera especie. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 33).

El tratadista hace algunas consideraciones sobre la conducción de la línea melódica y para esto se centra en la tendencia de conservar el grado conjunto como parte esencial del movimiento pero sin caer en la utilización sistemática de este recurso²¹⁵. Para dar una variabilidad al sentido lineal, García Gago nos ofrece la alternativa de seguir utilizando las *apoyaturas* que se trabajaron en la segunda especie

²¹³ *Ibid.*, p. 32.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 33.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 34.

y además, la *nota cambiada*, también conocida como *nota de Fux*²¹⁶, la cual deberá practicarse bajo condiciones específicas²¹⁷.



Ej. 178. García Gago, José: Ejemplo de contrapunto de tercera especie. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 35).

A continuación se trabaja la cuarta especie cuya característica es la conocida utilización de dos blancas contra la redonda del c.f., siendo siempre la segunda blanca nota real y, además, ligada o sincopada a la primera del siguiente compás que podrá ser también real o producir un *retardo*. Ahora bien, si la necesidad técnica lo precisa,

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ El autor de este tratado menciona que la *nota cambiada* “puede presentarse bajo los siguientes aspectos: Bordadura o nota de paso que antes de llegar a la nota real resolutive –del mismo acorde o no– se cambia mediante un salto de 3.^a, con la auxiliar contraria”. (Véase GARCÍA GAGO, J.: *Op. cit.*, p. 34). Para Schoenberg la nota cambiada, cambiata o *Fuxsche Wechselnote*, como él la llama, es “[...] una fórmula que consta de cinco notas. Tres de ellas han de ser consonancias y una o dos pueden ser disonancias. Las notas primera y quinta deber colocarse en tiempos fuertes (negras primera o tercera) y tienen que ser consonancias [...]. La sucesión de notas de la cambiata es definida e inamovible. En la fórmula descendente la segunda nota está una segunda más grave y va seguida por un salto de tercera descendente; viene después un ascenso de dos grados en dirección opuesta, concluyendo la fórmula. En la forma ascendente se invierte la dirección de todos los intervalos: tras subir un grado hay un salto de tercera ascendente y los dos pasos que siguen van después en dirección opuesta, bajando hasta la quinta nota conclusiva”. (Véase SCHOENBERG, Arnold: *Ejercicios Preliminares de Contrapunto*. Barcelona, Labor, 1990, p. 50).

será posible, aparte del final, romper la síncopa en el transcurso del ejercicio y convertirlo momentáneamente en una segunda especie²¹⁸.

Después de estas indicaciones sobre la cuarta especie, García Gago termina con algunos ejemplos de los cuales reproducimos el siguiente:



Ej. 179. García Gago, José: Ejemplo de contrapunto de cuarta especie a dos voces. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 37).

En la quinta especie o florido, que es la combinación de la técnica y las fórmulas rítmicas de cada una de las especies estudiadas y, además, de nuevas figuras que dan el elemento característico al contrapunto florido, García Gago aclara que, al utilizar los *retardos*, éstos deben resolver de forma directa o a través de una ornamentación²¹⁹, la cual debe permitir que el *retardo* en cuestión resuelva a la mitad del compás²²⁰. Las nuevas fórmulas para el florido son:



Ej. 180. García Gago, José: Fórmulas rítmicas típicas de la quinta especie. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 38).

²¹⁸ GARCÍA GAGO, JOSÉ: *Op. cit.*, p. 34.

²¹⁹ Esta *ornamentación* para resolver de manera indirecta los retardos también es conocida como interpolación y aclaramos que muchos tratadistas, como el mismo García Gago, no consideran las notas que conforman este ornamento para efecto de chequeo técnico de quintas y octavas sucesivas.

²²⁰ GARCÍA GAGO, JOSÉ: *Op. cit.*, p. 38.

Llaman la atención las excepciones que plantea el autor para la resolución de retardos, basándolas en una buena conducción por grados conjuntos donde no necesariamente se resuelve a mitad del compás, sino de manera inmediata²²¹. Veamos el ejemplo:



Ej. 181. García Gago, José: Ejemplo de retardos con resolución especial. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 38).

Las sugerencias que hace el autor se resumen, por un lado, en la utilización de especies diferentes en cada compás, o en su caso no repetir una misma durante más de dos compases y, por otro, el empleo de las fórmulas rítmicas derivadas de las especies para el principio de los ejercicios, pero sustituyendo la primera figura por su silencio respectivo²²²:



Ej. 182. García Gago, José: Ejemplo contrapunto florido a dos voces. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 39).

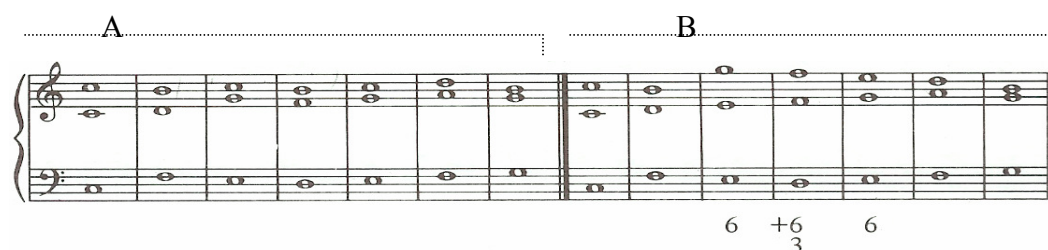
²²¹ *Ibid.*

²²² *Ibid.*, p. 39.

3.6.3 Las especies en el contrapunto a tres voces

El contrapunto a tres partes representa para todos los teóricos la posibilidad franca del empleo de tríadas, es decir, acordes completos; aunque con intención de favorecer la conducción de la línea no siempre es conveniente, dice García Gago que hay que aprovechar esta oportunidad²²³. En este sentido, el autor evoca el concepto armónico donde sólo puede suprimirse la quinta del acorde, considerándose imprescindibles en el mismo la fundamental y la tercera. Sin embargo, en el contrapunto severo, nos dice textualmente el autor: “es posible que un acorde, incluso el de tónica de principio o final, se presente con quinta y sin tercera aunque es más conveniente que se suprima la quinta”²²⁴.

Por otro lado, y como excepción, el tratado menciona que para evitar reiteraciones melódicas se puede suprimir la fundamental de un acorde en primera inversión²²⁵, aunque estos acordes pueden tener otra interpretación al analizar las notas como elementos de otro acorde en fundamental y con quinta suprimida y ya no se estaría hablando de acordes con supresión de fundamental. Para evitar cualquier duda sobre este particular, incluiremos el siguiente ejemplo donde se expone en A una línea monótona lo cual se evita en B a través de la supresión de la fundamental de los tres acordes que llevan cifras y cuyas funciones tonales son fácilmente supuestas:



Ej. 183. García Gago, José: Ejemplo de acordes con supresión de fundamental. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 40).

²²³ *Ibid.*, p. 40.

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ *Ibid.*

Si se suprime una nota del acorde, esto supone la duplicación de otra, por lo que el autor nos indica que se debe elegir con cuidado cuál de las notas es más conveniente duplicar²²⁶, ya sea por la condición dentro del acorde o por su función tonal, pero siempre supeditada al mejor resultado musical del conjunto sonoro²²⁷. Aunque el paralelismo de quintas justas es considerado como una falta dentro del contrapunto severo, sin embargo, García Gago comenta lo siguiente:

La disonancia regular –siempre del máximo interés para la atención del oído– se considera suficiente para disimular la peculiar sonoridad de las 5^{as} justas sucesivas o directas, por lo que podrán considerarse como perfectamente aceptables cuando alguna de las notas de tales 5^{as} defectuosas, se encuentre ella misma o su nota substitutiva en dichas condiciones armónicas. Circunstancia que también permitirá la sucesión disminuida-justa incluso sin estar la segunda en 1.^a inversión²²⁸.



Ej. 184. García Gago, José: Ejemplo de quintas paralelas tolerables. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 41).

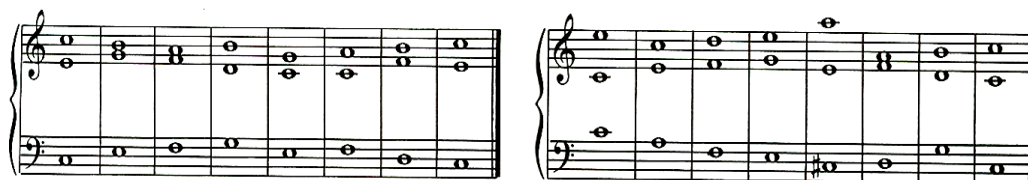
En este punto, termina García Gago con la exposición de los aspectos que se deben tomar en cuenta como normas generales para el contrapunto a tres partes y sugiere que se realice de cada ejercicio tres versiones, figurando el c.f. cada vez en una parte distinta y comienza propiamente con cada una de las especies presentando únicamente ejemplos e indicaciones que supone convenientes²²⁹.

²²⁶ Para los acordes de séptima se aplica todo lo expuesto por el autor en cuanto a supresiones y duplicaciones. (*Ibid.*, p. 41).

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ *Ibid.*



Ej. 185. García Gago, José: Ejemplo de contrapunto de primera especie a tres voces. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 41).

Primero se aclara en el tratado que en esta especie se puede practicar la nota repetida –nota común– de débil a fuerte, entre los dos últimos compases.



Ej. 186. García Gago, José: Ejemplo de nota repetida. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 41).



Ej. 187. García Gago, José: Ejemplo de contrapunto de segunda especie a tres voces. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 42)²³⁰.

²³⁰ En este ejemplo, García Gago comenta el primer compás del cuarto fragmento: “Con el fin de no debilitar la armonía del primer compás, cuando el contrapunto se inicie con una pausa y figure en el bajo, la voz inmediata superior deberá empezar con la fundamental. [Para el segundo compás dice:] Do, apoyatura del si bemol con $^{+4}/_3$, preparado por un salto de 8ª [...]”. (*Ibid.*, p. 42).



Ej. 188. García Gago, José: Ejemplo de contrapunto de tercera especie a tres voces. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 41).

1	2
3	4

Ej. 189. García Gago, José: Ejemplo de contrapunto de cuarta especie a tres voces. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 45)²³¹.

²³¹ García Gago comenta que en el segundo ejemplo, al establecerse dos acordes en el penúltimo compás, las aparentes 5^{as} y 8^{as} sucesivas no se producen aquí entre acordes inmediatos y tanto en el segundo como en el cuarto ejemplo, la 7.^a está debidamente preparada y pasa a la 5.^a. (*Ibid.*, p. 45).

El contrapunto florido a tres partes es una especie que García Gago hace practicar en dos formas distintas: El c.f. con primera y quinta especies, y primera y dos quintas especies.

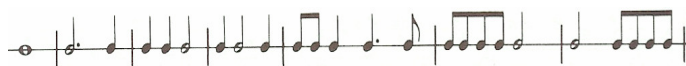


Ej. 190. García Gago, José: Ejemplo de contrapunto florido tres voces, primera forma. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 46).



Ej. 191. García Gago, José: Ejemplo de contrapunto florido a tres voces, segunda forma. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 48).

El autor admite en esta segunda forma las siguientes fórmulas rítmicas, siempre y cuando se encuentren compensados los valores y ritmos:



Ej. 192. García Gago, José: Ejemplo de fórmulas rítmicas aplicadas al contrapunto florido a tres voces, segunda forma. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 48).

Antes de terminar la segunda forma de contrapunto florido a tres partes, el autor hace referencia a las siguientes variantes que también podrán ser practicadas: Los retardos pueden tener su resolución en la segunda mitad del segundo tiempo y resolver también en la segunda mitad del primero, pero con la condición de que estas dos licencias no se empleen en el mismo retardo²³²; es posible la formación de acordes

²³² *Ibid.*, p. 48.

con elementos de ornamento, de tal manera que esto ayude a la destrucción de un posible error de quintas u octavas sucesivas²³³.

Aunque uno de los cuidados que tiene el contrapunto académico es conservar una línea original, es factible, según las sugerencias de García Gago, utilizar el recurso de la imitación, pero de forma somera²³⁴.

3.6.4 Las mezclas a tres voces

En las mezclas, cada una de las especies conserva su propia técnica, sin embargo, García Gago aclara que dicha técnica puede verse más relajada debido a la participación de más voces o circunstancias específicas derivadas de un interés global²³⁵.



Ej. 193. García Gago, José: Ejemplo de mezcla de segunda y tercera especies a tres voces. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 49).

Se recomienda en el tratado la práctica de las disonancias producidas entre notas extrañas y también entre extrañas y reales²³⁶; además, se puntualiza la libertad que produce la figuración melódica que origina el intervalo armónico de cuarta entre las voces superiores. Sin embargo, debe evitarse cuando se realice con el bajo a

²³³ *Ibid.*

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ *Ibid.*, p. 49.

²³⁶ *Ibid.*

menos que se produzca el acorde de cuarta y sexta cadencial, por notas extrañas o por cambio de estado dentro de un mismo acorde²³⁷.

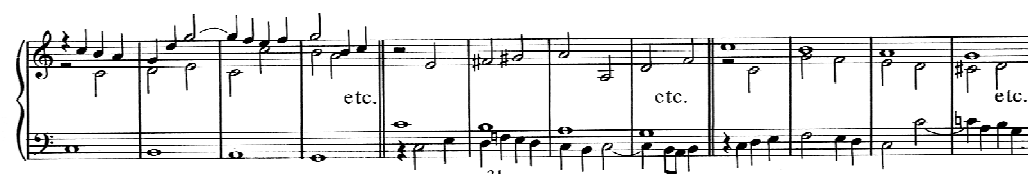
Con relación al chequeo técnico de quintas y octavas, García Gago afirma que las quintas sucesivas o directas, inmediatas o no, se aceptan cuando no se producen entre notas reales, además, las sucesivas también son tolerables entre tiempos fuertes y por movimiento contrario con la condición de no estar entre voces extremas²³⁸.



Ej. 194. García Gago, José: Ejemplo de mezcla de segunda y cuarta especies a tres voces. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 51).



Ej. 195. García Gago, José: Ejemplo de mezcla de tercera y cuarta especies a tres voces. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 51).



Ej. 196. García Gago, José: Ejemplo de mezcla de segunda y quinta especies a tres voces. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 51).

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ *Ibid.*

3.6.5 El contrapunto a cuatro voces

En el contrapunto a cuatro voces o partes es evidente que, al contar con el cuarteto vocal, se amplían las posibilidades de los acordes, dando lugar, apunta García Gago, a los acordes cuatríadas, ajustándose a las reglas de supresiones y duplicaciones que se plantearon desde el contrapunto a tres partes²³⁹. Por las características que surgen de la realización del contrapunto a cuatro partes, el autor presenta algunas licencias o excepciones a las normas, que se pueden concretar de la siguiente manera:

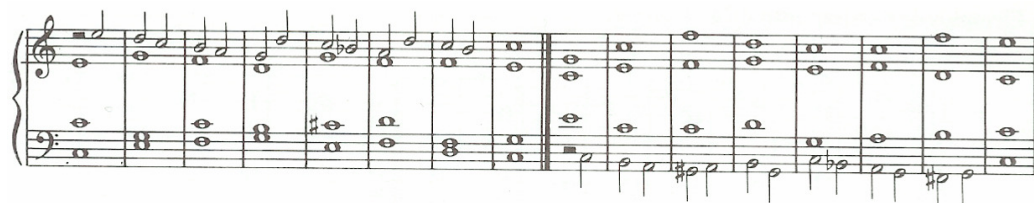
1. Duplicaciones o triplicaciones de los grados de menor categoría tonal.
2. Repetir notas en los contrapuntos de primera especie.
3. Unísonos tomadas por grados disjuntos o con salida por movimiento directo.
4. Cruzamientos más prolongados.
5. Quintas sucesivas a menor distancia de un compás cuando la segunda no esté en el tiempo fuerte, por movimiento contrario o por cruce de partes.
6. Quintas directas con movimiento disjunto de ambas voces.
7. Mayor número de terceras o sextas paralelas²⁴⁰.



Ej. 197. García Gago, José: Ejemplo de contrapunto de primera especie a cuatro voces. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 52).

²³⁹ *Ibid.*, p. 50.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 52.



Ej. 198. García Gago, José: Ejemplos de contrapunto de segunda especie a cuatro voces. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 53).



Ej. 199. García Gago, José: Ejemplo de contrapunto de tercera especie a cuatro voces. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 53).



Ej. 200. García Gago, José: Ejemplos de contrapunto de cuarta especie a cuatro voces. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 54).

3.6.6 Las mezclas a cuatro voces

La mezcla de especies a cuatro voces es vista por García Gago de tres formas básicas diferentes, la primera es combinar el c.f. con dos primeras especies y un florido, la segunda es el c.f. con una primera especie y dos floridos, y la tercera es el c.f. con tres quintas especies. Además, es posible mezclar la segunda, tercer y cuarta especies con el c.f. Veamos los ejemplos:



Ej. 201. García Gago, José: Ejemplo de mezcla en primera forma a cuatro voces. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 54).



Ej. 202. García Gago, José: Ejemplo de mezcla en segunda forma a cuatro voces. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 54).



Ej. 203. García Gago, José: Ejemplo de mezcla en tercera forma a cuatro voces. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 55).



Ej. 204. García Gago, José: Ejemplo de mezcla de segunda, tercera y cuarta especies a cuatro voces. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 55).

3.6.7 El contrapunto a más de cuatro voces

El contrapunto a más de cuatro voces, en la mayoría de los tratados de contrapunto severo, es sólo un adiestramiento extra y, además, poco adecuado para la práctica escolar debido a las licencias que se permiten. García Gago no es la excepción en este criterio, por lo que al llegar a esta práctica se limita a abordar únicamente la primera y la quinta especie donde todas las voces hacen floridos con su respectivo c.f.²⁴¹.

Como se ha señalado anteriormente, el aumento de voces o partes representa una flexibilidad o tolerancia en la normativa y el autor las presenta en el siguiente listado:

1. Posibilidad de sucesión: unísono-octava o viceversa.
2. Mayor frecuencia en el uso de pausas, notas repetidas, cruzamientos y unísonos.
3. Quintas u octavas directas con movimiento disjunto de ambas voces.
4. Quintas u octavas sucesivas con menor separación o por movimiento contrario sin distinción de partes.
5. Duplicaciones de los grados o notas de acorde menos aptos, que de no ser en unísono, podrá tratarse incluso de la sensible.
6. Resolución de la disonancia irregular en unísono²⁴².

En cuanto a la disposición de voces según el número de partes, García Gago nos dice que se deben subdividir las voces iniciales como sea necesario hasta completar el total que se requiera²⁴³.

Cuando hablamos de contrapunto a ocho partes nos referimos a que todas las voces se encuentran duplicadas o divididas, y así se encuentra una manera muy utilizada por los compositores llamada *Coro Doble*. Dice el autor que según Zarlino

²⁴¹ *Ibid.*, p. 57.

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ *Ibid.*

esta manera fue creada por A. Willaert²⁴⁴, surgida circunstancialmente al existir dos órganos en la catedral de San Marcos de Venecia²⁴⁵.



Ej. 205. García Gago, José: Ejemplo de contrapunto a cinco voces de José Torre Bertucci. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 58)²⁴⁶.



Ej. 206. García Gago, José: Ejemplo de contrapunto a seis voces de J. P. Silva. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 58).

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 57: “[El autor] A. Willaert [...] aún perteneciendo a la escuela flamenca o neerlandesa, fue el creador de la veneciana, continuada y perfeccionada después por A. Gabrieli, C. de Rore y el propio Zarlino”.

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ Véase TORRE BERTUCCI, J.: *Op. cit.*, p. 147.



Ej. 207. García Gago, José: Ejemplo de contrapunto a siete voces de T. Dubois.
(En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 58).

Etc.

Ej. 208. García Gago, José: Ejemplo de contrapunto a ocho voces de L. Cherubini.
(En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 59).

3.6.8 *García Gago en retrospectiva histórica*

La introducción que hace García Gago es muy interesante y además completa. En ella hallamos la historia de la polifonía con énfasis en los tratadistas españoles, no muy fáciles de encontrar, siendo una lástima que haya dejado a un lado el rigor de la metodología formal de las referencias bibliográficas, y que sólo ocasionalmente nos brinde su fuente, como por ejemplo algunas consideraciones tomadas de Koechlin²⁴⁷ y Cherubini²⁴⁸.

Este es otro de los métodos que desde el principio aglutina en su primer capítulo una serie de normas que el alumno no podrá aplicar hasta ya avanzado el estudio, por lo que resultan anacrónicas y evidentemente confusas. Indudablemente, hubiera sido más efectivo presentar estas reglas en el momento oportuno, según la necesidad de cada especie, por tanto, como hemos dicho en el análisis de los últimos tratados, es importante comenzar el con la normatividad para la construcción de un c.f., quedando así afianzado el movimiento melódico de la línea, movimiento que a dos o a más voces seguirá aplicándose consustancialmente igual.

Ahora bien, para considerar más completo este tratado, en el tema del contrapunto severo, debería contener el tratamiento de especies ternarias porque además de las posibilidades armónicas que ofrecen se logra mayor dominio tanto del movimiento lineal de las voces como del juego contrapuntístico.

Nos llama la atención, en la segunda especie a dos voces que incluye en los ejemplos de finales, la posibilidad de realizar *retardos*, sin embargo, no hay ninguna aclaración previa ni reglas para la práctica de éstos²⁴⁹.

En cualquier disciplina teórica la claridad en la presentación de conceptos es vital para una cabal comprensión. En este orden de ideas, pensamos que el método sufre de este padecimiento, es decir, falta claridad en la exposición de algunos temas. Por ejemplo, cuando trata la separación de las voces bajo y tenor, dice que “se acepta

²⁴⁷ GARCÍA GAGO, JOSÉ: *Op. cit.*, pp. 26-27.

²⁴⁸ *Ibid.*, pp. 31 y 57.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 29.

una mayor separación”²⁵⁰, la cual se puede deducir porque anteriormente dice: “La separación entre las voces deberá mantenerse dentro de los límites normales, aunque momentáneamente y debido a su evolución melódica podrá excederse de la octava entre dos de ellas inmediatas”²⁵¹. Creemos, sin embargo, que le falta mayor precisión, lo que podría solucionarse con una representación gráfica, y no necesariamente en un pentagrama, y así no dar lugar a interpretaciones erróneas o ambigüedades, como cuando se habla de “mantenerse dentro de los límites normales”, dando por hecho que el alumno tendrá dominado cuáles son esos “límites normales” y, aunque así fuera, no es en un libro de texto el lugar indicado para suposiciones, sobre todo que las reglas que se exponen son la base para una técnica correcta.

En los ejemplos de primera especie, García Gago incluye también aquellos que denomina *otras versiones más libres*²⁵², las cuales contienen elementos que él considera excluidos del contrapunto severo pero que son aceptados en armonía y, sin embargo, los agrega para ir dando paso a estas posibilidades, como es el caso de las séptimas de dominante, de sensible y disminuida.

Estamos convencidos que, para un alumno que comienza, lo conveniente es que sólo trabaje y domine los elementos que se le van presentando de forma natural y que son propios del contrapunto severo. No es recomendable saturarlo con agregados que, sin subestimar al estudiante, lo podrían confundir y, lo que es más grave aún, conducirlo a una pérdida de interés. Sin lugar a dudas, todos estos aspectos que García Gago adelanta podrían tener otro momento y no precisamente en el primer tema propiamente de contrapunto, es decir: dos voces en primera especie.

Es muy atractiva la introducción de la *apoyatura* como elemento contrapuntístico, aunque de esto ya habían hablado Miguel Coma y Puig en su tratado *Elementos de música...* (1766) y Francisco Marcos y Navas en su *Arte o compendio general de cantollano...* (1776), denominándola como “poyatura”, incluyendo este

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 24.

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² *Ibid.*, p. 27.

último tratadista el trino en el canto de órgano. Posteriormente, Virués Spínola, en su *Cartilla Harmónica* (1824) incluye también la apoyatura aunque no la define, (recordemos que las fuentes de Virués son Rameau y Catel, músico francés del Conservatorio de París).

Sin embargo, es García Gago el único tratadista del siglo XX que incluye la apoyatura en el estudio del contrapunto severo, representando una revolución en el lenguaje contrapuntístico por la vuelta a los conceptos de los siglos XVIII y XIX²⁵³.

Respecto a la *nota cambiada*²⁵⁴, como se ha visto, para García Gago representa, aparte del concepto tradicional, otro diferente al de la mayoría de los tratadistas, porque más que una *nota cambiada* resulta ser melódicamente parte del conjunto de un simple *doble bordado* ubicado en diferentes partes del compás. El mismo García Gago así lo cataloga: recordemos que define la *nota cambiada* como aquella que “puede presentarse bajo los siguientes aspectos: bordadura o nota de paso que antes de llegar a la nota real resolutive –del mismo acorde o no– se cambia mediante un salto de 3.^a, con la auxiliar contraria”²⁵⁵. Veamos el siguiente ejemplo:



Ej. 209. García Gago, José: Ejemplo de nota cambiada. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 35).

Las quintas y octavas a partir de tres voces, en cuanto a la manera de abordarlas así como a la sucesión de estos intervalos, requieren un trato especial,

²⁵³ *Ibid.*, pp. 30-31.

²⁵⁴ *Ibid.*, pp. 34-35.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 34.

situación que no se da en el tratado²⁵⁶, porque las normas de uso están expuestas de manera dispersa y sin orden sistemático. Al introducir una nueva voz o más, estas reglas deberían presentarse de tal forma que se distingan claramente unas de otras en función de la posición que ocupan esos intervalos en las voces y sus posibles combinaciones. Es decir, si la quinta u octava se produce entre las voces extremas, entre las intermedias, la intermedia e inferior o intermedia y superior, según el caso.

Cuando se aborda la cuarta especie, se encuentra el lector con una falta de claridad en la redacción de las reglas que determinan el uso de los *retardos*²⁵⁷. No se concreta cuáles son los retardos superiores o inferiores que se pueden practicar. A medida que se avanza en el número de voces o partes, no habla de las *notas acompañantes* al *retardo* por lo que es difícil entender su aplicación²⁵⁸.

Otra variante al contrapunto severo en pro de un interesante sentido musical es que García Gago sugiere a través de sus ejemplos que cuando se utilicen dos floridos y el c.f., uno de los floridos podrá diferir su entrada hasta el segundo compás con la posibilidad de que dicha entrada se convierta en una imitación.

De cualquier manera, el tratado de García Gago resulta de gran calidad y trascendencia en la teoría española del contrapunto por ser el resultado de muchos años de experiencia pedagógica y, además, producto de la amplia formación académica que tenía, formación que siempre puso, plena y desinteresadamente, al servicio de sus alumnos. Debemos también resaltar del tratado la inclusión del contrapunto según el sistema serial dodecafónico, elementos todos que definen a José García Gago como un teórico vanguardista.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 49.

²⁵⁷ *Ibid.*, pp. 36-38.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 45.

3.7 Amando Blanquer, el humanista musical

Amando Blanquer Ponsoda (1935-2005) es un personaje interesante por la diversidad de elementos que contribuyeron a su formación musical y que, sin duda, lo colocan como uno de los músicos españoles más importantes del siglo XX. En sus primeros años de formación en el Conservatorio de Valencia estudia con Leopoldo Nagenti, Miguel Falomir, Francisco León Tello, y composición con Manuel Palau y Miguel Asins Arbó, obteniendo calificaciones destacadas que lo llevan a viajar a París con apoyo de la Fundación Juan March y del Ministerio de Educación y Ciencias, así como otras instancias de Alcoy, su ciudad natal. Ya en París, se perfecciona por espacio de cuatro años en el Conservatorio Nacional Superior de Música donde estudia con prominentes maestros como Olivier Messiaen, con quien cursó la asignatura de análisis y Simone Plé de Caussade²⁵⁹ con quien estudió pedagogía musical, contrapunto y fuga. En la Schola Cantorum estudia composición con Daniel-Lesur y orquestación con Pierre Wissmer.



II. 60. Amando Blanquer
[Fotografía: Ar. particular].

²⁵⁹ Algunos biógrafos señalan que Blanquer estudia sólo pedagogía musical con Mme Simone Plé de Caussade, sin embargo, podemos afirmar que fue con ella con quien estudió en París contrapunto y fuga siendo su fuente directa para posteriormente escribir su *Técnica del Contrapunto*. (BLANQUER, Amando: Entrevista telefónica, 27 de mayo de 2004).

Después de estas valiosas experiencias, trabaja en Roma por espacio de dos años, donde tiene contacto profesional con Goffredo Petrassi recibiendo sus enseñanzas en la Academia de Santa Cecilia. Aprovechando su estancia en Italia asiste en Siena a un curso de dirección de orquesta impartido por Sergiu Celebidache. Viaja por diversas ciudades y es en Munich donde conoce más de cerca las innovaciones atonales y la música electrónica.

Posteriormente, obtiene la cátedra de contrapunto y fuga en el Conservatorio de Valencia y dos años más tarde la de composición²⁶⁰.

Obtiene numerosos premios por sus composiciones y, entre las últimas distinciones, podemos destacar que en febrero de 2001 el Ayuntamiento de Alcoy le ha concedido la “Medalla de Oro de la Ciudad”.

El musicólogo Adrián Miró, ha escrito un interesante ensayo sobre la vida y obra de Amando Blanquer del cual hemos extraído algunos aspectos que están relacionados con su producción como tratadista y su personalidad como compositor:

Su labor pedagógica de aquella época [Entre 1971 y 1976 periodo en que ejerció como director del Conservatorio de Valencia] quedó completada con la edición en 1975 de una “Técnica del contrapunto” fruto de una pensión que le concedió la Fundación Juan March para realizar una investigación de la evolución experimentada en este campo. La obra tuvo una rápida acogida y puede afirmarse que la utilizan todos [*sic*] los conservatorios españoles y muchos hispanoamericanos. [...] Últimamente ha suscitado una gran admiración su Concierto para cuatro trompas y orquesta de cuerda, que haría exclamar a Tomás Marco en la edición del disco “Blanquer es uno de los mayores compositores que España ha producido en su generación”. [...] Una obra extensa y prolífica hace difícil encontrar una definición que resuma su estilo y su modo de ser en la música. Lo que Blanquer llama “humanismo musical” no es más que una síntesis de inspiración y de dominio asombroso del “oficio” (artista y artesano en magnífica simbiosis) que le mantiene equidistante entre la tradición y la contemporaneidad, entre la manera atonal y la expresión melódica. Lo que mejor caracteriza su orquesta es la riqueza tímbrica como estructura y como función. De ahí la

²⁶⁰ GARCÍA PIÑERO, Juan: *Músicos Españoles de Todos los Tiempos, Diccionario Biográfico*. Madrid, Tres, 1984, pp. 72-73.

opulencia de sus coloraciones sonoras, heredadas en gran parte de su maestro Messiaen. Unir sonido y color, en una línea claramente expresionista es lo que determina su lenguaje personal. Muchas de sus atonalidades dan en el oyente una impresión muy cerca de la tonalidad, de tal modo ha hecho comunicativa su música. Los sonidos no pueden ser meros objetos sonoros, como se abusa en ciertas tendencias actuales reducidas al puro experimentalismo y a lo que Ramón Barce llamó “la patología de la originalidad”. Los sonidos han de resultar placer del espíritu, una comunicación y una convivialidad, no una mera especulación cerebralista, aséptica y algebraica. Partiendo de estos supuestos, Blanquer se mantiene siempre fiel a sí mismo, lejos de capillas y cenáculos, mostrando una honradez creadora y una vocación de sinceridad artística que realmente le enaltecen y le humanizan²⁶¹.

3.7.1 Entrevista a Amando Blanquer

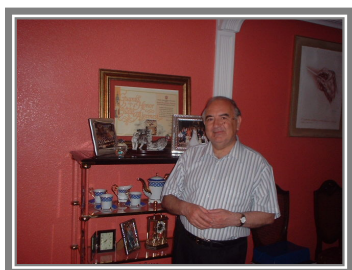
Es interesante conocer por el mismo Amando Blanquer cómo y por qué nace su libro *Técnica del Contrapunto*, así como interesantes comentarios sobre su formación académica y aspectos de su vida:



Il. 61. Amando Blanquer Ponsoda [izquierda], Luis Carlos Anzaldúa [derecha]. Entrevista en el piso de Blanquer en Valencia, 7 de junio de 2004.

²⁶¹ MIRÓ, Adrián: *El Compositor Amando Blanquer*, [Documento WWW]. Recuperado: <<http://www.realacademiasancarlos.com/miembros/abl.htm>>, [s.f.], (2 de marzo de 2004).

[De los motivos para escribir su *Técnica del Contrapunto* y de las fuentes que utilizó] Yo estaba aquí en Valencia como estudiante y a mí no me satisfacía la forma cómo se enseñaba el contrapunto [...] con una serie de razonamientos que no tenían ninguna base y esto me



**Il. 62. Amando Blanquer
en el salón de su piso,
junio de 2004**

había preocupado un poco, porque cuando estaba estudiando contrapunto y composición yo dirigía una banda para ayudarme un poco para comer... para comer menos caldo mágico, [se refiere como anécdota al caldo de pan duro con ajo que en tiempos difíciles tuvo que comer] y entonces tenía mucha curiosidad por estudiar la escritura contrapuntística, y a mí me interesó mucho y leí dos volúmenes, le estoy hablando de hace más de cuarenta años, sería por el 56..., bien, pues era la *Antología Polifónica Sacra* del Padre Samuel Rubio, es

un libro fabuloso para analizar que me pasé muchas tardes leyendo, analizando y sonando al piano. También el libro *Madrigalisti Italiani* de Luca Marenzio y *Messe de Notre-Dame* de Guillaume de Machaut. Es sorprendente ver que en la polifonía medieval, las terceras y las sextas eran disonancias [hablando de la *Messe de Notre-Dame*].

También otra de las obras que me ayudó mucho fue la *Rondeux a tres voces*, de Adam de La Halle. Esta es la obra polifónica más importante de la Baja Edad Media. [Otras obras sobre el coral que considera importantes son] el *Étude sur le Choral d'École* de Koechlin, la *École pratique du choral pour servir aux études d'Harmonie, de Contrepoint et d'Orgue* de Kufferath, *Cours complet d'Improvisation a l'Orgue* de Dupré y también uno que sirve mucho como información, como cultura, es el *Trattato de Composizione e Studio delle Forme Musicale* de Carducci. Pero estos libros son quizá ya un poco clásicos. Para una clase de contrapunto de hoy en día, tendrían una utilidad pedagógica pero no una utilidad práctica. El que sí es un libro fundamental es el *Traité Historique d'Analyse Musicale* de J. Chailley. Yo hago la formulación del retardo, su preparación y todo de manera un poco especial que tiene su origen en Jeppesen [Jeppesen, K.: *Counterpoint*, Londres, 1950].

[Sobre los métodos de Hilarión Eslava] Los de Eslava no me interesaron mucho, es un libro [el de la *Escuela de Composición*] que en aquella época fue muy importante porque no había nada. Eslava era un hombre muy responsable de su trabajo, un gran organista. A mí no me interesó mucho desde el punto de vista actual... ahora desde el punto de vista de la evolución histórica de la pedagogía, sí que es interesante. Él no formula como hacemos nosotros la forma de disolver la escala, los intervalos y todo eso que para nosotros [es

importante como] la preparación, la resolución; él no lo hacía. Era por lo tanto una cosa vertical del tipo armónico. Yo no lo utilicé, sólo lo he utilizado como un ejemplo para las clases. Eslava es el tipo de músico fácil y práctico [habla del Método de Solfeo] que llegaba inmediatamente a la cuestión. Pero en cuestiones intelectuales de mayor razonamiento... o éramos nosotros, los estudiantes, los que no teníamos el nivel que se requería para pensar por nosotros mismos o era un método que no nos motivaba para pensar... ¿cuál es la cuestión?... se lo dejo a su resolución [y sonríe]. [...] El problema de Eslava es que sólo se refería al contrapunto tonal y no abarcaba el modal.

[Sobre los apoyos para escribir su tratado y la relación con Francisco Calés] Yo cuando hice este libro, solicité de la Fundación Juan March una ayuda para escribirlo porque no tenía nada [de recursos] y estaba trabajando en una oficina. Yo fui “Premio Roma” obtuve premio en París etc., pero después para vivir de la música ya aquí en España no tenía sitio de trabajo y me fui a una oficina a trabajar de auxiliar administrativo porque mi mujer ya estaba embarazada del tercero o cuarto hijo... tenemos cinco hijos. Y ella en casa por la noche también me ayudaba con mi trabajo. Entonces solicité una ayuda de la Fundación Juan March para salir un poco del trabajo que yo creía que no era el mío porque no me había preparado para ello. Y me dieron una ayuda, muy poquito, pero me dieron ayuda. Con esa ayuda pues la alargue tanto, tanto que, se rompió la goma [y se ríe], se rompió en el sentido de que creo que me dieron para tres meses de beca y yo estuve como ocho o nueve. Ya imaginará la cantidad de “caldo preparado” que teníamos que comer... e hice el Tratado. Se lo enseñé a Calés y le gustó mucho, porque él era catedrático de contrapunto del Conservatorio de Madrid y era Director también del Conservatorio... y... le gustó mucho y me dice: «Blanquer, hemos de hacer algo con esto» y él fue quien me presentó a Ramón Jiménez, de Real Musical. Y este hombre me dice «envíame el libro enseguida» y lo publicó. Entonces yo le dije a Calés: «Don Francisco, estando usted tan predispuesto por el libro, porqué no me hace el prólogo» y él me dice: «con mucho gusto» y él prologó el libro con mucho afecto y mucho interés. Era una gran persona Calés, que lástima que muriese tan joven [...].

Cuando estaba preparando mi libro, leí el artículo de Calés, porque según parece ser, aunque lo que le digo es todo muy circunstancial porque no tengo evidencia, pero yo estaba estudiando en París en el Conservatorio cuando fue Calés, con apoyo de una beca, al Colegio de España en París y dio una conferencia sobre el contrapunto y seguramente debió de ser la *Memoria* esta de la revista *Música* [Véase Francisco Calés Otero: “Ensayo sobre contrapunto y la fuga. (Su pedagogía y Plan de Estudios)”. En *Música*, Revista trimestral de

los Conservatorios Españoles, Año III, enero-marzo, núm. 7, Madrid, 1954-56, pp. 49-96] y leyó algo de ahí. Esto es muy anecdótico pero es todo verídico ¡eh! No le puedo dar datos de precisión pero sería como en 1958 ó 59.

Calés tenía... no [rectifica], tiene una calidad moral superior, una honestidad y una integridad total. Era un verdadero Caballero. Y además, unas condiciones para la composición mucho mejor que mucha gente [como] Bernaola, Arteaga y todos los que había en la época. Calés era mucho mejor y más intelectual que todos, porque Calés aparte era abogado, su padre fue director de Banda Militar. En aquella época [1958-1959] se tocaba [la obra de Calés]. En Madrid había una gran actividad no como ahora que hay una gran profusión de música pero un poco revuelto y entonces había menos y estaba muy en su punto todo.

[Sobre la composición en España] [...] La Música es muy difícil, la Música... viéndola un poco con desapasionamiento es un negocio, es un negocio poderoso, pero un negocio de élite que nosotros somos los peones, como usted, como yo y como una infinidad de personas ocasionales que aunque no nos dieran nada, solamente con un vaso de agua para beber nos conformaríamos [...] la Música es una cosa vocacional... y en esto llevamos muchos años de atraso. Aquí, Joaquín Rodrigo decía: «En España no hemos tenido clasicismo, hemos tenido casticismo», es decir... lo castizo, no lo clásico. Y el clasicismo es una consecuencia del estilo de vida, de la forma de ser. Aquí no podía haber nacido un Mozart... en absoluto... porque el clima social, el clima intelectual, el clima espiritual, [...] nada... ¿eh?... no..., nada; aquí tenía que salir pues... y lo digo con todo el respeto del mundo, un Juanito Valderrama o gente así del folclore. No quiere decir que allá [en Austria] no los allá... pero tienen también a Mozart... que aquí no lo tenemos..., [y ríe].

Nosotros [como músicos] tenemos una obligación... por cultura y por historia, tenemos la obligación de hacer nuestro mundo, nuestra época, pero, sin los egoísmos tan notorios, tan partidistas que hay en la Música... ¿sabe?... en la Música se quiere imponer [ahora] un estilo de música nueva, de gente que no sabe ni solfeo, y están haciendo unas músicas... ¡Pero qué es eso!... ¿A santo de qué viene?... lo que hace falta es que hagan creación, no especulación.

[De las fortalezas y debilidades de su Tratado] Yo creo que fortalezas no tiene ninguna y debilidades... todas [y ríe]. No, mire... es un libro en el que se exponen unas formas teóricas de la pedagogía del contrapunto, porque creo que hay pocos con este ordenamiento, el tratado de *especies* como ritmo, porque en el contrapunto... uno de los graves problemas, en

la historia de la enseñanza del contrapunto, es que jamás se habla de ritmo. Usted vea a Koechlin, vea a Dubois, vea a Dupré, y verá que ninguno habla del ritmo. Y en contrapunto clásico el ritmo era fundamental. Por eso yo lo catalogo en *especies* [...] pero... ¿por qué si uno tiene dos contra una, tres contra una, cuatro contra una, porqué no imaginar siete contra tres? Por analogía se deduce todo eso [se refiere a que de las especies tradicionales surgen las otras variantes rítmicas]. El profesor no es un repetidor del libro, el libro le sirve de base para que desarrolle las ideas que quieren decir las *especies*... comprende... pero normalmente, y eso no es atacar a nadie, los profesores leemos los libros, pero no los entendemos..., “¡no!, ¡no!, cuarta especie, aquí tiene que subir, aquí tiene que bajar, aquí hay unas quintas... eso es falta [lo dice como un ejemplo imaginario]”, y eso no es, eso no es... [...] Lo que es básico en el contrapunto, en el estudio de la composición, es el estilo. No se trata de hacer *especies* pensando solamente, por ejemplo: cuatro notas contra una y poner las cuatro notas y ya está, no... Se trata de sacar de dentro de las cuatro notas el sentimiento musical del compositor [...] pensar en esas cuatro notas por ejemplo con carácter de solemnidad o tristeza etc., eso es una de las cosas que debemos intentar.

El contrapunto son normas extraídas de la música, no son normas inventadas. El contrapunto responsable escolástico, clásico, es el que se extrae de las normas de la polifonía. No se inventan. La polifonía tiene un estilo histórico, de rango, casi desde comienzo... desde que empieza... En los libros se habla de las consonancias perfectas, imperfectas... a partir de ahí, los griegos ya conocían la polifonía pero no la teorizaron. Era una polifonía muy singular.

[Su opinión de introducir la apoyatura en el estudio del contrapunto clásico] La apoyatura es perfectamente contrapuntística, lo que pasa es que es una conquista de la armonía que el contrapunto la ha asimilado. Como las notas de paso, no son de la armonía, son del contrapunto y la armonía las ha conquistado, las ha asimilado. Por eso lo que es del César al César y a Dios lo que es de Dios. El contrapunto son notas de paso, grados conjuntos e intervalos cortos; la séptima mayor en el contrapunto no se hace, porque tradicionalmente en el contrapunto polifónico, el intervalo de séptima era muy difícil de entonar. Eso es lo que dicen los teóricos... Yo no creo mucho en eso [...]. Soy fiel al estilo de la polifonía. Este intervalo [el de séptima] lo introducían pero como retardo, entiendo por qué se prohibía, porque lo que pasa es que tenían precauciones en su uso haciendo la preparación y resolución del retardo.

La polifonía era para voces de hombres y niños, no había mujeres... ¡era muy gordo eso eh!..., y nos dicen ahora que somos machistas... [Se ríe]. Por eso había tantos hijos de monjas por ahí [lo dice en tono de broma].

[De sus aportaciones al contrapunto y la influencia de sus maestros en su Tratado] [...] Yo soy muy humilde, y no me creo capaz de aportar nada ni de imponer nada... lo digo de verdad, yo lo que he intentado hacer... es proporcionar a los estudiantes unas normas que yo adquirí con mucho esfuerzo de todo tipo, cuando estaba en París. Yo aquí acabé la carrera con Premio Extraordinario, Matrícula de Honor [...], después tuve la fortuna de ir a París a estudiar y me encontré que no tenía la menor idea de nada... aquí había estudiado con los que les llamaban buenos maestros y realmente lo eran, pero no tenían formación académica, tenían una formación empírica sacada del trabajo, de los estudios de los maestros y todo, pero... era una cosa más de afecto, de estímulo que de conocimiento. Porque ibas a París y estabas hundido. Yo fui a París y estuve en la *Schola Cantorum* y después de una gran preparación ingresé en el Conservatorio. Para entrar ahí [al Conservatorio de París] le pedían a uno hacer una fuga, una exposición de fuga en tanto tiempo. Y yo aquí [en Valencia] la fuga la había trabajado, pero no tenía idea de lo que era una fuga. Aquí la fuga lo máximo era... responder al motivo. Si conseguías responder a la adivinanza del motivo, *motivo- respuesta*, tú ya sabías fuga. ¿Que la escritura era un churro?... ¡ah! pero mira... he contestado bien el motivo... pues bien... era algo así. Yo me di cuenta de eso y tuve la paciencia de empezar de cero. Y por eso, trabajé y me preparé con la Sra. Mme Simone Plé de Caussade, tanto en contrapunto y fuga como en pedagogía del contrapunto [...] todo lo poco que sé, se lo debo a mis maestros. Y también le tengo un gran agradecimiento a Messiaen.

[Sobre la sexta especie de la que habla en su tratado en la p. 110] Claro, esto es una cosa de Mme Simone Plé de Caussade [...], usted habrá visto en los tratados de contrapunto clásico que en ninguno hablan del ritmo del compás. El tratado de contrapunto clásico habla de *primera especie, segunda especie*... pero... ¿y el compás?... ¿todo es cuatro por cuatro?... ¿en música todo es cuatro por cuatro?... ¿y el siete por ocho?... ¿Qué pasa ahí?... yo lo que hago es dividir compases a dos, compases a tres, compases de subdivisión binaria, de subdivisión ternaria y esto es lo que se refiere a eso. Y en los valores desiguales, en qué tratado, en qué polifonía del siglo de oro usted ve un tresillo de negras, claro que no, porque no existía. Pero estaban en el siglo XVI, XVII. Pero ahora ya está *La Consagración de la Primavera* [...], ya están una serie de composiciones en donde hay que estudiar eso. Y entonces es, digamos la

base, el inicio, el germen de todo eso. El germen pedagógico; por eso hablo del contrapunto con valores irregulares y de ahí resultan las otras *especies* como la *sexta*... etc., y lo mismo sucede con los compases de amalgama.

[Sobre el *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal* de García Gago] No le conozco bien, pero creo que es un método evolucionado, un tratado que ya utiliza la armonía y la incorpora al contrapunto.

[Sobre la utilidad del contrapunto académico] El compositor es un ser muy complicado, porque tiene la ética y la estética. Sin ética no se puede ser compositor, y tampoco sin estética. La ética es lo que le da contenido moral a la música, al decir contenido moral quiere decir que debe tener un código de normas para que pueda apoyarse. ¿Usted podría hacer una casa sin que se apoyase sobre una base sólida?... Ahí está la cuestión, encontrar en la música los fundamentos de esa base. ¿Podríamos construir una obra como *La Consagración de la Primavera* sin una base técnica?... ¡imposible!... ¡imposible!, eso es la ética. Eso es lo que se necesita, una base técnica sólida, porque sin ella no se pueden hacer esas obras... en absoluto. La estética es... es la libertad de creación, la libertad de aplicar todo eso; por eso el músico es un ser muy raro porque necesita de la técnica de la ética y necesita de la imaginación de la estética. Por tanto, para mí una cuestión muy importante del profesor es convencer a los alumnos con argumentos y con ejemplos y sobre todo con su actitud de la necesidad de que la música es: ética y estética. Ética es el código de leyes, que son todo subjetivas, de ahí lo de la rareza del compositor que le he dicho, las leyes son todo subjetivas, pero si leemos, imaginamos y pensamos veremos que hay una lógica como la evolución de las especies de Darwin, la ética es eso y la estética es llenar de contenido espiritual, imaginativo, creativo... todo eso. Y eso es muy difícil que los conservatorios lo puedan enseñar con libros... Sí, se puede enseñar con libros pero estimulando al alumno a la lectura, a la formación, al pensamiento, a desarrollar sus facultades... como sea pero que exploten [...] para desahogarse de las tensiones de la vida [...] el músico tiene que hacer eso, tiene que imaginar, tiene que despojarse, tiene que tirar todo lastre que lleva encima... y crear.

[Sobre los beneficios económicos que le ha dejado su *Técnica del Contrapunto*] ¡No lo sé, ni lo he sabido nunca... ni lo sabré! Porque los editores en España son negociantes, bueno, en España y en todos lados. Pero hay sitios en que la música es una materia que está dentro de la sensibilidad social, en Alemania, en Holanda, en Bélgica, en Francia; la música es una

cosa consustancial a toda la gente y aquí la música es consustancial a las personas que somos devotos y tenemos vocación por ella. Pero en cuanto a negocio es una quiebra total, es decir que no se puede en absoluto... si yo le enseñara los papeles de las liquidaciones de los editores, de tres euros, cinco euros... se lo digo tal como es [...]. Ahora hemos hecho la liquidación de las ganancias, la liquidación de la renta... bueno, no puede usted imaginar, yo soy multi, multi millonario... en deudas. Pero vamos, ya fuera de broma, la cosa de ganancia como autor es una cosa humillante [...], si ellos dicen [los editores] que han vendido cien ejemplares yo tengo que creer que han vendido cien, si dicen que han vendido diez, yo tengo que creer que han vendido diez. Y lo creo, porque también pienso que ellos jamás se van a hacer ricos de editar un libro de contrapunto [porque] eso no interesa a nadie absolutamente [lo dice en tono de broma].

[Sobre otros libros publicados] Publiqué otro llamado *Teoría de la Forma Musical* [Valencia 1989].

[Sobre nuevos proyectos] Estoy trabajando en un concierto para piano y orquesta que espero resulte interesante... pero, ¿sabe?... cuando se tienen 70 años, lo interesante es la vida... la vida que hay que llenarla de... mucha vida... no de tonterías²⁶².

La obra de Blanquer es muy extensa e incluye una gran diversidad de estilos y géneros. En el ámbito coral encontramos una producción rica y variada que culmina en la ópera *El triomf de Tirant*²⁶³.

²⁶² BLANQUER, Amando: Entrevista personal, Valencia, 7 de junio de 2004.

²⁶³ La ópera *El triomf de Tirant*, de Amando Blanquer “[...] fue estrenada en el Teatro Principal de Valencia en 1992 con éxito de crítica y público”. Revista Altea Digital, Artículo de Prensa, Amando Blanquer. Compositor de Iridiscències simfòniques, obra obligada del certamen, [Documento WWW]. Recuperado <<http://www.altea.infoville.net>>, [s.f.], (2 de marzo de 2004). “[...] Con el *Triomf de Tirant*, ópera en dos actos y cuatro cuadros, con libro de los hermanos Rodolfo y José Luis Sirera estrenada el 7 y 9 de octubre de 1992 en el Teatro Principal de Valencia. MIRÓ, Adrián: El Compositor Amando Blanquer, [Documento WWW]. Recuperado <<http://www.realacademiasancarlos.com/miembros/abl.htm>>, [s.f.], (2 de marzo de 2004).

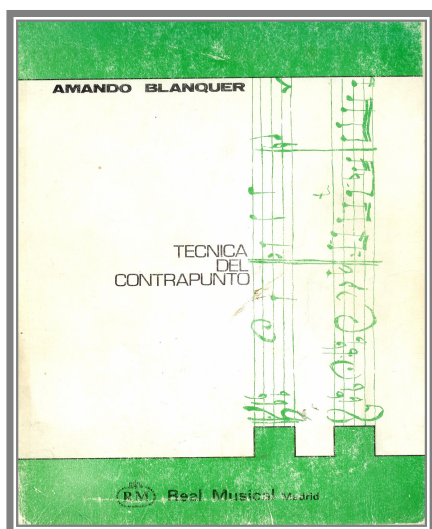
3.7.2 La técnica de contrapunto de Blanquer

Con relación al tratado de contrapunto de Blanquer, veamos en el siguiente cuadro la estructura que presenta para posteriormente hacer un análisis de sus contenidos:

Cuadro 44. Estructura del tratado *Técnica del contrapunto*, (primera parte), de Amando Blanquer

Prólogo	Presentación	Primera parte c.p. riguroso	Las especies	Apéndice
Por Francisco Calés Otero	Origen de la polifonía	Capítulo I Generalidades	Capítulo VII C.p. a dos voces, cinco especies	Ejemplos musicales
	Las formas contrapuntísticas	Capítulo II Normas de carácter rítmico	Capítulo VIII C.p. a tres voces, primera a cuarta especies, mezclas y florido	
		Capítulo III Normas de carácter melódico	Capítulo IX C.p. a cuatro voces, primera a cuarta especies, mezclas y florido	
		Capítulo IV Normas de carácter armónico	Capítulo X C.p. a cinco voces, primera especie y florido	
		Capítulo V Normas de carácter general	Capítulo XI C.p. a seis voces, primera especie y florido	
		Capítulo VI Algunas normas a seguir de la escritura contrapuntística	Capítulo XII C.p. a siete y ocho voces primera especie y florido	
			Capítulo XIII C.p. a doble coro	

FUENTE: BLANQUER, A.: *Técnica del Contrapunto*. Madrid, Real Musical, 1975.



II. 63. Cubierta del libro *Técnica del Contrapunto* de Amando Blanquer, Madrid, Real Musical, 1975.
[Dimensiones: 21 cm de ancho por 30 cm de largo].

Por la estructura del tratado, sólo hemos analizado lo correspondiente al contrapunto severo, es decir, la primera parte, ya que ésta es la que aborda el tema del contrapunto severo propio de esta investigación. Como información es importante aclarar que la segunda parte se refiere al contrapunto invertible, la tercera al contrapunto imitativo y la cuarta al canon.

El prólogo, escrito por Francisco Calés Otero en julio de 1974 en Madrid, resalta la importancia de la obra haciendo referencia a la poca producción española de libros didácticos sobre contrapunto desde el tratado de Hilarión Eslava, el cual por largo tiempo fue suficiente para cubrir las necesidades en la enseñanza de esta disciplina; también se recurría a métodos de procedencia extranjera²⁶⁴.

Hace Calés, asimismo, un reconocimiento al trabajo de Blanquer por su trayectoria como pedagogo y por su sólida formación musical que le permiten escribir esta *Técnica del Contrapunto* que se empieza a gestar desde 1968 con apoyo de la Fundación Juan March y se va perfeccionando, durante algunos años, hasta su publicación en 1975 dando finalmente un excelente resultado por sus alternativas de acceso a un entendimiento del contrapunto contemporáneo²⁶⁵.

²⁶⁴ BLANQUER, Amando: *Técnica del Contrapunto*. Madrid. Real Musical, 1975, p. 3.

²⁶⁵ *Ibid.*

Los motivos por los que el autor escribe este libro son muy variados. Por un lado suplir la falta de tratados españoles y, por otro, demostrar que los estudios de contrapunto deben ser fundamento para la creatividad musical con resultados estéticos²⁶⁶. A través de la historia, nos dice Blanquer, siempre ha existido la oposición entre teoría y práctica. Sin embargo, no es posible prescindir de la primera para la creación de obras de arte, ni tampoco la teoría por sí sola puede producir obras de arte, es decir, son un complemento ineludible²⁶⁷.

Termina la presentación haciendo una reflexión sobre el valor que tiene el estudio del contrapunto para los compositores, refutando cualquier argumento que por ignorancia rechaza este tipo de formación académica²⁶⁸.

Preparar al lector con elementos que permitan situarlo en el singular marco de la historia de la polifonía es también el cometido de Blanquer en sus primeras páginas, y comienza a manera de introducción con algunas teorías a cerca de sus orígenes, concretando en la hipótesis general de considerar el siglo IX el momento en que verdaderamente hace su aparición²⁶⁹, aunque, según lo describe el autor, el fenómeno de cantar a varias voces consonantes se puede remontar a las iglesias de Roma del siglo VII, y en el siglo VIII, específicamente, aparece el libro *Ordo romanum I* donde se describe el ceremonial de la solemne misa papal que incluye denominaciones tales como *paraфонista*, término que designaba a un músico que realizaba contrapuntos a la cuarta o a la quinta de la voz principal por lo que es evidente la simultaneidad de voces²⁷⁰.

Asimismo, hace referencia al *Organum*, sus características y apreciaciones según su momento histórico, por lo que nos deja con una buena configuración o idea de esta forma musical tan importante en los primeros intentos de la polifonía²⁷¹.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 5.

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ *Ibid.*, pp. 5-6.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 7.

²⁷⁰ *Ibid.*

²⁷¹ *Ibid.*, p. 8.

Después nos vincula con la escuela de Notre Dame de París resaltando el recurso contrapuntístico de la imitación, procedimiento muy importante en la evolución del contrapunto²⁷², y finalmente hace alusión al Gymel o *cantus gemellus* –posteriormente Fabordón– de Inglaterra cuya característica es la marcha de terceras paralelas porque se consideraban intervalos consonantes al igual que las sextas, sin embargo, para los franceses son consonancias la cuarta y la quinta y el resto de los intervalos simples notas de paso²⁷³. Todo esto conduce en el siglo XIII, dice Blanquer, a formas contrapuntísticas como el *motete* que deriva de la escuela de Notre Dame, llegando a ser el motor generador del *Ars Nova* en contraposición a la *Ars Antiqua* que habían representado hasta ese momento Léonin y Pérotin. El *Ars Nova* conforma una nueva escritura contrapuntística que afecta a la armonía y se sitúa como una manifestación más artística que puramente religiosa²⁷⁴.

A partir de la escuela franco-alemana con su complejo arte contrapuntístico basado en la *imitación* y su tendencia a perfeccionar y sistematizar lo anteriormente tratado, se inicia, según lo manifiesta Blanquer, una nueva etapa importante para la música²⁷⁵. El arte medieval y renacentista ofrece a la historia de la música algunas formas que el autor considera importantes, tal es el caso del *Rondó polifónico*, *La Misa*, *El Motete*, *La Canción polifónica*, *El Madrigal*, *La Frottola*, *El Ricercar* y *La Caccia*²⁷⁶. Posteriormente, con Ockenghem comienza el camino del estilo imitativo cuando se desarrollan los procedimientos existentes y aparece el término de *Fuga* en sustitución a *Rota* y *Rondó*, siendo luego Josquin des Prés quien realza el final del siglo XV y principios del XVI con un estilo donde la imitación abandona la uniformidad y las voces entran a distancias más estrechas²⁷⁷.

Según el texto de Blanquer, se puede decir que la música religiosa del siglo XVI, como toda la de este siglo, al modular, lo hace de forma cautelosa y prudente,

²⁷² *Ibid.*, p. 9.

²⁷³ *Ibid.*

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 10.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 11.

²⁷⁶ *Ibid.*

²⁷⁷ *Ibid.*

además, descansa en la consonancia, siendo la disonancia un elemento de artificio. En este tipo de música se cuidaba también que la palabra poética no se perdiera en el discurso musical, sino que se mantuviera un respetuoso equilibrio²⁷⁸. Blanquer también considera a Palestrina, Victoria, Josquin y Lassus como los maestros más importantes de esta época, que además influyeron en sus contemporáneos de manera decisiva para la evolución del arte instrumental²⁷⁹.

Blanquer hace alusión a la *Fuga* como la forma más importante del estilo imitativo²⁸⁰, la cual descende del *Ricercar* y es, a su vez, el transplante del *Motete* que en España se traduce en las *Fantasías* y los *Tientos*²⁸¹. La *Fuga* atraviesa diferentes estados o periodos que Blanquer describe atinadamente en su libro de manera sistemática hasta llegar a Juan Sebastián Bach como el máximo exponente de esta forma que es la culminación de las diferentes etapas contrapuntísticas que el autor resume en este apartado, aclarando al final la importancia que tiene el estudio de las obras que se citan en el transcurso del trabajo como una parte vital para la comprensión y aplicación de la técnica del contrapunto.

3.7.3 *El contrapunto riguroso*

Para iniciar el tema, el autor hace una enumeración de conceptos fundamentales atendiendo a definiciones concretas y prácticas que sitúan al lector en la posición necesaria para abordar el estudio del contrapunto riguroso o severo.

Además, vierte la materia prima sobre la cual en esencia se desarrollará el amplio campo del estudio de la polifonía en el matiz académico del contrapunto riguroso, es decir, se especifican los modos sobre los que se trabajará, siendo éstos: el mayor, el menor natural, el menor melódico, el modo de Re, el modo de Mi, el modo

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 12.

²⁸⁰ Término usado desde el siglo XV, atribuido al teórico neerlandés Johannes Tinctoris. (*Ibid.*, p. 12).

²⁸¹ *Ibid.*

de Fa y el modo de Sol. Partiendo de esto, se dan las tesituras de las voces y sus respectivas extensiones así como las posibles separaciones entre éstas²⁸²:



Ej. 210. Blanquer, Amando: Extensión de las voces. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, p. 17).

Blanquer hace referencia en este punto a que el estudio del c.f. como elemento melódico, debe tomar en cuenta las relaciones, funciones y jerarquías que los grados de la escala a utilizar guardan en torno al grado denominado tónica. Estas particularidades, según el autor, se pueden resumir en la relación de dos acordes según el tipo de escala. Por ejemplo, para escalas tonales sería la tónica–dominante o tónica–subdominante; para escalas modales, la tónica–dominante o tónica–subdominante, e incluso, tónica–séptimo grado y tónica–segundo grado²⁸³.

Como características generales de la línea de un c.f. se encuentra el poseer un ascenso y un descenso de manera equilibrada, es decir, fundamentándose en normas melódicas: por ejemplo, si hay una sucesión de varios grados conjuntos en la misma dirección, ascendentes o descendentes, debe seguir un salto en sentido contrario suponiendo esto de manera integral una tendencia resolutive o cadencial²⁸⁴.

Sabemos que el sentido natural de la cadencia radica en pasar de una región tonal a otra de mayor importancia, pues bien, con base a esto el autor nos presenta un resumen de las diversas cadencias conclusivas y suspensivas con sus posibles

²⁸² El autor recomienda como máximas separaciones entre las voces, entre el bajo y el tenor una décima o como excepción docena, entre el tenor y el alto una octava y, entre el alto y el soprano una octava, o como excepción una décima. (*Ibid.*, pp. 15-17).

²⁸³ *Ibid.*, Apéndice A, pp. 103-104.

²⁸⁴ *Id.* nota anterior.

variantes que pueden ser aplicadas en contrapunto y que siendo conocidas en la teoría general de la música no consideramos necesario incluir en este trabajo²⁸⁵.

Con relación al contrapunto y a la armonía, Blanquer presenta algunas reflexiones donde el acorde es el elemento principal. Primero escudriña sus orígenes y hace alusión a los teóricos del siglo XIII cuando estos intentan clasificar las estructuras acordales de forma similar a los griegos cuando habían estudiado los intervalos. Sin embargo, de esta forma era difícil definir la teoría del acorde porque las relaciones interválicas estudiadas por los griegos eran referidas a las reglas de contrapunto, es decir, eran horizontales, aunque en las partituras el acorde era un hecho consumado.

Algo importante que menciona el autor a través de su texto es la importancia del compositor Guillaume de Machaut, ya que con él comienza a individualizarse el acorde armónico y es cuando de alguna manera aparecen los conceptos de modalidad y tonalidad.

En el siglo XVI, en plena polifonía, poco a poco se sensibiliza el compositor a lo que se podría llamar *un centro tonal*, hasta que, a pesar que la música era concebida de manera horizontal, el resultado sonoro en sentido vertical se mostraba palpable e integrado a la polifonía. Por eso dice Blanquer que la polifonía del siglo XVI tiene características de una polifonía armónica y su fundamento radica en el bajo. Resulta interesante que las líneas de esta polifonía, según Blanquer, responden a un cromatismo melódico y, en consecuencia, la armonía es modulante, sobre todo en la etapa madrigalesca de los Gesualdo, Marenzio y Monteverdi. Tuvo que saturarse el contrapunto para que resaltara el acorde como elemento musical con personalidad propia. Además, el arte instrumental influyó en la interdependencia de ambos elementos: el contrapuntístico y el armónico²⁸⁶.

Sobre las modalidades antiguas hace un análisis de diversos sistemas modales como el gregoriano, el cual considera base de la música polifónica hasta finales del

²⁸⁵ *Ibid.*, Apéndice F, p. 115-119.

²⁸⁶ *Ibid.*, Apéndice B, pp. 104-105.

siglo XVIII. Este sistema modal gregoriano arranca del sistema modal griego el cual surge a su vez de la ampliación de otro modo primitivo llamado dórico pero añadiendo un tetracordo a cada uno de los extremos. Concretamente, va recorriendo diversos aspectos de la historia de las escalas y por ende de los modos, permitiendo así al lector entender mejor el devenir de la polifonía²⁸⁷.

3.7.4 El ritmo en el contrapunto

Para encuadrar rítmicamente las bases del estudio del contrapunto, Blanquer expone las cinco especies con sus respectivas descripciones:

Primera especie: Nota contra nota. El contrapunto es en redondas.

Segunda especie: Dos notas contra una. El contrapunto es en blancas.

Tercera especie: Cuatro notas contra una. El contrapunto es en negras.

Cuarta especie: Síncopas. El contrapunto es en blancas sincopadas.

Quinta especie: Florido. El contrapunto se basa en la variedad de ritmos que recoge de las especies anteriores, artísticamente mezclados, más la adición de pequeños grupos de dos corcheas seguidas de ritmos más largos²⁸⁸.

Concluye estableciendo que el c.f. generalmente se escribe con valores largos, redondas o cuadradas y el compás en el contrapunto escolástico invariablemente suele ser binario, en $2/2$ ó $2/1$, aunque dada las características de las melodías en su aspecto melódico y armónico es posible ejercitarse en compases ternarios, de amalgama u otros²⁸⁹. Respecto al primer y último compás, señala que, a partir de la *segunda especie*, el contrapunto comienza con la fórmula rítmica que caracteriza la *especie* en cuestión, pero sustituyendo la primera figura con su silencio respectivo y para

²⁸⁷ *Ibid.*, Apéndice C, pp. 105-107.

²⁸⁸ *Ibid.*, pp. 17-18.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 18.

finalizar, el último compás en todas las voces y en todas las *especies* necesariamente será una redonda²⁹⁰.

Por otro lado, al hablar de ritmo, de alguna forma se habla de compás por lo que hace también una amplia exposición sobre la teoría del compás y la relación de estos elementos en el campo del contrapunto académico por especies²⁹¹. Se plantea, pues, la realización factible de ejercicios en compases de tres tiempos con subdivisión binaria y ternaria así como en compases de amalgama y con valores irregulares.

Para el contrapunto en compases de amalgama, Blanquer especifica que se estudian en dos *especies*, primero, la que corresponda al número de figuras que indica el numerador del quebrado musical con relación al denominador y, después, el contrapunto florido:



Ej. 211. Blanquer, Amando: *Ejemplo de contrapunto en compases de amalgama*. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, p. 110).

Ahora bien, para el contrapunto en valores irregulares Blanquer aclara que como este tipo de valores no se subdividen simétricamente, hay que expresarlos todos en una misma fracción y, por tanto, se aplican de preferencia en el contrapunto florido aunque se pueden trabajar también en las mezclas, como por ejemplo, haciendo una voz tresillos de corcheas, otra negras, otra blancas y la otra el c.f.²⁹².

²⁹⁰ *Ibid.*

²⁹¹ *Ibid.*, Apéndice D, p. 107.

²⁹² *Id.* nota anterior.

3.7.5 Las reglas melódicas

Básicamente, la normatividad relacionada con el carácter melódico de las voces el autor aborda especificando los intervalos que cada una puede realizar²⁹³. Posteriormente, se centra en describir los tipos de movimientos que se recomiendan para las voces como el *contrario* y *oblicuo*, debiéndose evitar el *directo* o *paralelo* ya que, salvo excepción²⁹⁴, es opuesto al espíritu del contrapunto²⁹⁵. Respecto a las reglas a seguir sobre la conducción de la línea melódica con relación a los pequeños fragmentos o grupos de notas en que se puede ir dividiendo, Blanquer indica que después de varias notas que en la misma dirección sumen un intervalo melódico aumentado, se debe proseguir por grado conjunto, y si suman un intervalo melódico de séptima entre tres notas, se permite cuando dos de ellas proceden por movimiento conjunto y la otra es un salto de sexta menor²⁹⁶. En el caso de que sumen una novena entre tres notas será posible cuando las dos primeras se sucedan por movimiento conjunto y la tercera sea un salto de octava²⁹⁷. Veamos los siguientes ejemplos:



Ej. 212. Blanquer, Amando: Ejemplo de cuarta aumentada entre un grupo de notas en la misma dirección. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, p. 21).

²⁹³ Las voces pueden realizar los intervalos melódicos de segunda mayor o menor, tercera mayor o menor, cuarta justa, quinta justa, sexta menor, sexta mayor sólo en casos específicos, y la octava justa. (*Ibid.*, pp. 18-19).

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 20: “El paralelismo está proscrito en el estudio del contrapunto riguroso. Solamente, y como norma de excepción, podremos utilizar un máximo de tres sonidos dispuestos en la misma dirección [o tres acordes]”.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 19.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 21.

²⁹⁷ *Ibid.*



Ej. 213. Blanquer, Amando: Ejemplo de séptima entre grupo de notas en la misma dirección. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, p. 21).



Ej. 214. Blanquer, Amando: Ejemplo de novena entre grupo de notas en la misma dirección. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, p. 21).

Asimismo, se acepta el salto de octava cuando las notas precedentes y siguientes al salto marchan en movimiento contrario a éste y, en lo que respecta a los diseños cromáticos, se admiten a condición de que se hallen neutralizados por un intervalo de cuarta descendente²⁹⁸. Los movimientos lineales en la misma dirección generan intervalos melódicos prohibidos como es el caso de:

La séptima entre los puntos extremos del fragmento, en forma de arpeggio o entre tres notas que procedan por movimiento directo [...], la novena entre los puntos extremos del fragmento, en forma de arpeggio o entre tres notas que procedan por movimiento directo [...], el salto de octava cuando esté precedido y seguido de un movimiento directo [y] los diseños de carácter cromático²⁹⁹.

Continúa esta sección de las normas de carácter melódico haciendo alusión a los saltos dobles ya que pueden dar variedad e interés al movimiento, teniendo cuidado en practicar el doble salto de cuarta, de sexta y de octava, siempre y cuando se cambie de dirección después del primer salto³⁰⁰. También se debe evitar el salto entre línea divisoria a menos que le preceda un movimiento contrario³⁰¹.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 22.

²⁹⁹ *Ibid.*, pp. 20-21.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 22.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 23.

Termina el autor hablando de las notas sujetas a preparación obligada y a movimiento obligado. Las de preparación obligada son aquellas que preparan un retardo cuya duración no deberá ser inferior a una blanca, y las de movimiento obligado serán el retardo propiamente dichas, las notas de paso y los floreos³⁰². Con toda esta serie de normas en el aspecto melódico, Blanquer expone lo conveniente e inconveniente para lograr una buena conducción melódica de las voces y finaliza con la recomendación de evitar las marchas melódicas porque desvirtúan la función creadora que se persigue en los estudios de contrapunto³⁰³.

3.7.6 El espíritu armónico del contrapunto

Siendo consciente el autor de la importancia del sentido vertical o armónico que está presente en el contrapunto, sólo autoriza la práctica del acorde perfecto mayor y su primera inversión, el perfecto menor y su primera inversión, y la primera inversión del acorde de quinta disminuida³⁰⁴.

Como todos los tratadistas del contrapunto, Blanquer prohíbe la sucesión paralela de quintas, octavas o unísonos³⁰⁵. Dado que el unísono es la inversión de la octava, es importante que éste no desemboque en una octava o viceversa³⁰⁶.

Respecto a las quintas u octavas directas, cada una tiene variantes que las colocan como movimientos permitidos; veamos las siguientes especificaciones que hace Blanquer:

³⁰² *Ibid.*

³⁰³ *Ibid.*, p. 24.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 24.

³⁰⁵ Sin embargo, Blanquer permite, a partir de tres voces, dos quintas consecutivas si la segunda es disminuida y, a partir de seis voces, se permiten tanto quintas u octavas consecutivas pero por movimiento contrario entre las voces internas, además, en el florido a más de seis voces se autorizan dos quintas u octavas consecutivas por movimiento contrario entre todas las voces. (*Ibid.*, pp. 24-25).

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 26.

[Quintas directas aceptadas]

- a) Entre partes extremas cuando se produce sobre la tónica o dominante a condición de que la voz superior proceda por grados conjuntos.
- b) Entre partes extremas [...] sobre cualquier grado a condición de que la voz superior proceda por semitono descendente.
- c) Entre voces internas y en todos los grados cuando la voz superior procede por grados conjuntos.
- d) Entre voces internas cuando la voz inferior procede por movimiento conjunto sobre uno de los tres grados tonales, o sea el I, IV y V³⁰⁷.

[Octavas directas aceptadas]

- a) Entre partes extremas cuando la voz superior procede por segunda menor ascendente o descendente.
- b) Entre partes extremas cuando la voz superior procede por movimiento de segunda mayor descendente y se dirige o reposa sobre uno de los tres grados tonales: I, IV ó V.
- c) Entre voces internas y en todos los grados cuando la voz superior procede por grados conjuntos o reposa en la sensible.
- d) Entre voces internas y en todos los grados cuando la voz inferior procede por movimiento conjunto ascendente.
- e) Por movimiento disjuncto, entre voces inmediatas, en contrapunto a cuatro voces, nota contra nota, cuando se produce entre los grados tonales (I, IV y V) y existe alguna nota común³⁰⁸.

[Quintas y octavas directas aceptadas, separadas por una o más notas]

- a) Si las separa un valor superior a la redonda, o sea cinco negras, tres blancas, u otro.
- b) Si una de las notas, la segunda, es de carácter melódico, es decir, nota de paso, floreo³⁰⁹.

La prohibición de paralelismos de intervalos consonantes también afecta a otro tipo de intervalos que, aunque no son intervalos consonantes perfectos, son los llamados por los teóricos del pasado consonancias imperfectas, es decir, la tercera y la sexta. En este sentido, Blanquer tampoco es la excepción y no acepta más de tres terceras o sextas consecutivas. En lo que se refiere a la manera de abordar una tercera o una sexta, el movimiento directo es considerado como bueno, sobre todo en voces

³⁰⁷ *Ibid.*, pp. 26-27.

³⁰⁸ *Ibid.*, pp. 27-28.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 28.

interiores³¹⁰. La cuarta es ambigua por ser entre consonante y disonante, según lo afirman los primeros teóricos del siglo XVI, como Tomás de Santa María con su *Arte de tañer fantasía...* (1565). Blanquer, por su parte, prohíbe la sucesión de las cuartas en voces inferiores por dar lugar al temido acorde de cuarta y sexta³¹¹.

Las normas para el empleo de los intervalos de segunda, séptima y novena están supeditadas a si se practican de forma consecutiva o si son directos. Veamos las condiciones que marca Blanquer:

[Consecutivas]

- a) Dos intervalos consecutivos de segunda están prohibidos si el segundo es menor.
- b) Dos intervalos consecutivos de segunda están permitidos excepcionalmente cuando ambos son mayores o bien si el segundo es mayor.
- c) Dos séptimas consecutivas están permitidas en todos los casos, si bien es preferible que la segunda sea menor.
- d) Dos novenas consecutivas están permitidas en todos los casos, si bien es preferible que la segunda sea mayor³¹².

[Directas]

- a) Las segundas están prohibidas por movimiento directo. Sin embargo, se permiten cuando una de las notas ya se ha oído precedentemente o bien forma parte de la armonía.
- b) Las séptimas directas se permiten a condición de que sean menores. Las mayores se evitarán en lo posible.
- c) Las novenas directas se permiten a condición de que sean mayores. Evitar las menores³¹³.

Ahora bien, respecto a al uso de los unísonos Blanquer dice que éstos se pueden utilizar en el primer y en el último compás, pero están prohibidos de forma consecutiva o de manera directa cuando se producen en el primer tiempo del compás entre las dos voces superiores³¹⁴. Sin embargo, se permiten cuando se producen en

³¹⁰ *Ibid.*, p. 29.

³¹¹ *Ibid.*, p. 29.

³¹² *Ibid.*, p. 30.

³¹³ *Ibid.*, p. 30-31.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 31.

tiempo o parte débil de éste y se aborda, por movimiento contrario u oblicuo, pero siempre partiendo de un intervalo de segunda, nunca llegando. También se acepta a partir de cuatro voces entre las voces interiores e incluso en tiempo fuerte³¹⁵.

En el espíritu armónico del contrapunto tonal, es evidente la necesidad de utilizar en los ejercicios los diversos tipos conocidos de cadencias y semicadencias³¹⁶. En el caso del contrapunto modal, Blanquer señala la desaparición del orden jerárquico que suponen los grados de una escala tonal con relación a la tónica, porque en las melodías modales todos los grados que la integran tienen el mismo valor y, por tanto, se carece de funciones propias de los grados como sucede en el sistema tonal³¹⁷.

Para terminar sobre el carácter armónico en el contrapunto, el autor hace una exposición detallada del uso del retardo, donde podemos destacar que los puntos fundamentales que conforman este tipo de ornamento son su preparación en tiempo débil, el retardo en sí en tiempo fuerte y su resolución, directa o indirecta, en la segunda parte del compás³¹⁸.

El uso de los retardos practicados está condicionado a si son superiores o inferiores y, según la nota retardada, el texto señala que los posibles a utilizar en las voces superiores son los de tercera, quinta, sexta y octava, y en las voces inferiores los de tercera, quinta y sexta, quedando prohibido el de octava³¹⁹.

Blanquer termina puntualizando dos aspectos más de los retardos. Primero nos dice que la nota retardada podrá oírse al mismo tiempo que el retardo, pero sólo si existe: una novena o mayor distancia entre ambas notas; una segunda con resolución a consonancia o que el retardo se produzca entre voces interiores con movimiento contrario entre retardo y nota retardada. Veamos tres ejemplos de retardos:

³¹⁵ *Ibid.*

³¹⁶ Las semicadencias o cadencias internas utilizadas son la interrumpida, rota y a la dominante. Las cadencias son: V-I, VII-I, II-I. (*Ibid.*, pp. 32-33).

³¹⁷ *Ibid.*, p. 33.

³¹⁸ *Ibid.*, pp. 33-34.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 34.



Ej. 215. Blanquer, Amando: Ejemplo de retardo de novena con la misma nota del bajo armónico como nota de resolución. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, p. 34).



Ej. 216. Blanquer, Amando: Ejemplo de retardo de segunda con resolución consonante por grado conjunto. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, p. 35).



Ej. 217. Blanquer, Amando: Ejemplo de retardo entre voces interiores con movimiento contrario del retardo y la nota retardada. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, p. 35).

En segundo y último término se refiere a la resolución ascendente del retardo, autorizada sólo cuando en el modo menor se dirige a la tónica, cuando en ambos modos va de semitono, y si en ambos modos resulta una consonancia con el cantus firmus³²⁰.

³²⁰ *Ibid.*, p. 35.

3.7.7 Los preceptos complementarios en el contrapunto

Los criterios generales que complementan la conducta melódica y armónica de las voces condicionan el tipo de ornamentos a utilizar en el contrapunto, siendo éstos la nota de paso y el floreo³²¹. Después de describir las características fundamentales de dichos ornamentos, enumera las reglas que rigen su uso, de las cuales exponemos a continuación las más importantes:

- Repetición de notas:
Está prohibida, pero se tolera en determinados casos a partir de las cinco veces³²².
- Duplicaciones:
Preferentemente podrán duplicarse las notas constitutivas del acorde, aunque también las notas de paso por movimiento contrario y la nota sensible pero sólo si se produce por grados conjuntos y movimiento contrario; asimismo, se evitará duplicar dicha nota cuando se halla dispuesta en la voz inferior. Además no se deberá duplicar el retardo³²³.
- Cruzamientos:
Pueden practicarse los cruzamientos³²⁴ de manera breve a partir de tres voces en cualquier momento que no corresponda al primer y último compás, aunque a cinco voces Blanquer permite el cruzamiento en el último compás³²⁵.
- Falsa relación:
Tanto la de tritono como la de octava están prohibidas cuando se producen en voces extremas, Sin embargo, la primera se acepta cuando se

³²¹ *Ibid.*, pp. 36-37.

³²² *Ibid.*, p. 37.

³²³ *Ibid.*

³²⁴ Los cruzamientos deben producirse siempre por movimiento contrario y oblicuo. Por movimiento directo son posibles cuando una voz procede por grados conjuntos. (*Ibid.*, p. 38).

³²⁵ *Ibid.*

produce entre el tenor y el bajo, y la de octava sólo en el modo menor y entre voces internas, cuando la voz inferior pertenece al modo natural y la interior al modo menor melódico ascendente, reposando o dirigiéndose al acorde dominante³²⁶.

- Modulaciones:

En el modo menor melódico, al tratarlo descendentemente, se sugiere una modulación al relativo mayor por lo que se autoriza la modulación a un modo o tono vecino, siendo breve y una vez por ejercicio³²⁷.

- Cromatismo:

Todo cromatismo, melódico o armónico, queda prohibido³²⁸.

Las notas de paso provocan choques armónicos de segundas, séptimas y novenas que producen mayor plenitud en el conjunto sonoro y, por ende, independencia de las líneas y realce melódico y armónico al c.f.³²⁹. Las notas de paso pueden ser diatónicas y cromáticas. Sin embargo, en contrapunto no se utilizan las cromáticas dando lugar a la nota de paso alterada con posibilidad de modular a tonalidades vecinas³³⁰. Por otra parte, se puede decir que Blanquer sitúa a las notas de paso preferentemente en los tiempos o partes débiles del compás, incluso en el tercer tiempo, pero nunca en el primero, es decir que la apoyatura quedará fuera de toda aplicación en este estudio³³¹.

Para Blanquer, el floreo es menos interesante que la nota de paso, quizá por lo artificioso que parece, según concepto del mismo autor que también a su vez lo califica de relleno rítmico o melódico que se debe utilizar con cierta cautela³³². Lo subdivide en superior o inferior, a distancia de tono o semitono de la nota floreada, con

³²⁶ *Ibid.*, p. 39.

³²⁷ *Ibid.*

³²⁸ *Ibid.*, p. 40.

³²⁹ *Ibid.*, Apéndice G, p. 119.

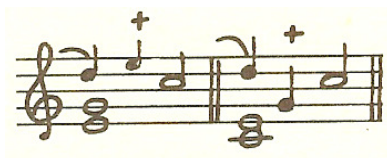
³³⁰ *Ibid.*

³³¹ *Ibid.*

³³² *Ibid.*, p. 120.

posibilidad de modulación cuando el floreo que contenga un tono esté alterado³³³. Los floreos serán en general en valor de blanca, negra o corchea, colocados en tiempos o partes débiles del compás. Se pueden utilizar dobles, ya sea por movimiento directo, a intervalos de terceras, cuartas o sextas o por movimiento contrario a cualquier intervalo, así como el floreo doble simultáneamente con el sencillo o notas de paso³³⁴.

La escapada la utiliza Blanquer de forma sui géneris al considerarla una consecuencia de la resolución del retardo, por lo que la define en realidad como un floreo irregular de la nota sincopada³³⁵.



Ej. 218. Blanquer, Amando: Ejemplo de escapada antes de la resolución de retardo. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Apéndice G, p. 122).

Para terminar esta sección el autor habla de la modulación y plantea de manera sintética su posible aplicación en los ejercicios de contrapunto, aunque de forma pasajera, corta y únicamente a tonos vecinos o primer grado de afinidad tonal, es decir, a aquellas tonalidades que difieren en una o ninguna alteración respecto a la armadura del tono principal, quedando al margen las modulaciones a tonalidades lejanas³³⁶.

Antes de iniciar el estudio de las especies, es importante agregar como punto relevante de las normas de la escritura contrapuntística que tanto el movimiento contrario como el grado conjunto son los pilares sobre los que se edifican los principios complementarios del discurso gráfico musical³³⁷. Estos principios o consejos sugeridos por Blanquer se pueden compendiar de la siguiente manera:

³³³ *Ibid.*, p. 121.

³³⁴ *Ibid.*, pp. 121-122.

³³⁵ *Ibid.*, pp. 122-123.

³³⁶ *Ibid.*, Apéndice H, pp. 123-124.

³³⁷ *Ibid.*, p. 40.

1. Cuando se interrumpa melódicamente el movimiento conjunto hay que tratar de equilibrar con nuevas secuencias de segundas evitando repeticiones.
2. Utilizar variedad de intervalos sin fraccionar la línea melódica.
3. Iniciar la línea con sonidos largos e ir poco a poco incrementando su frecuencia.
4. El conjunto polifónico deberá estar compensado tanto en lo melódico como en lo rítmico y armónico.
5. Cuando sea posible, mantener entre las voces la posición cerrada³³⁸.

Antes de comenzar propiamente con el estudio de las *especies*, finaliza con una nota donde recomienda que los ejercicios realizados en clase sean interpretados por los propios alumnos fortaleciendo así la técnica y el oído interno³³⁹.

3.7.8 Estudio de las especies a dos voces

Considerando toda la normativa que se ha expuesto en los precedentes seis capítulos, Blanquer suma ahora el estudio del sistema cíclico de las *especies* desde dos voces hasta ocho y el doble coro, agregando únicamente las características específicas que conforman cada una de ellas según el número de voces y las reglas que les son propias. Toda esta teoría se resume a continuación.

Para el contrapunto a dos voces en primera especie constituido por un c.f. en redondas y otra melodía con valores iguales, que será precisamente el contrapunto, las características generales son:

1. El primer compás comienza con un intervalo armónico de unísono, quinta u octava. El último será unísono u octava.
2. De preferencia se utilizarán voces contiguas o incluso iguales.

³³⁸ *Ibid.*, pp. 40-41.

³³⁹ *Ibid.*, p. 41.

3. Los cruzamientos de voces están prohibidos. Excepcionalmente se permiten en voces iguales.
4. No se debe repetir nota en la misma octava.
5. Se aplican las reglas expuestas relacionadas con las normas armónicas y melódicas, unísono, cadencias, duplicaciones y nota sensible³⁴⁰.

Se pide que el alumno realice, tanto para esta especie como para las siguientes, ejercicios tonales y modales, presentando el c.f. tres veces en la parte superior y otras tantas en la inferior³⁴¹. Veamos los siguientes ejemplos:



Ej. 219. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en primera especie a dos voces, modo mayor. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 127).



Ej. 220. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en primera especie a dos voces, modo menor. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 127).



Ej. 221. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en primera especie a dos voces, modo de Re. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 127).

Según la técnica expuesta por Blanquer, la segunda especie, dos notas contra una, presenta las siguientes características:

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 45.

³⁴¹ *Ibid.*

1. El primer compás comienza con un silencio de blanca y en tiempo débil aparecerá una blanca al unísono, quinta u octava.
2. El último compás serán dos redondas a la octava o unísono.
3. La primera blanca de cada compás deberá ser consonancia y la segunda consonancia o disonancia de paso o bordado.
4. Se podrá utilizar la síncopa en el penúltimo compás.
5. Evitar los acordes en 6/4.
6. Un solo acorde por compás.
7. Se aplican las reglas expuestas relacionadas con normas armónicas y melódicas, unísono, cadencias, notas de paso y floreos y otras normas generales³⁴².

Veamos los siguientes ejemplos:



Ej. 222. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en segunda especie a dos voces, modo mayor. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 128).



Ej. 223. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en segunda especie a dos voces, modo menor. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 128).



Ej. 224. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en segunda especie a dos voces, modo de Mi. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 128).

³⁴² *Ibid.*, p. 45-47.

La tercera especie, cuatro notas de negra contra una del c.f., tiene las siguientes características:

1. El primer compás comienza con un silencio de negra seguido de tres notas, la primera podrá ser unísono, quinta u octava. El último compás será una redonda a la octava o unísono.
2. En el primer tiempo recaerá siempre una consonancia y en los restantes podrán utilizarse los ornamentos estudiados o notas constitutivas del acorde.
3. Cuando el c.f. está en la voz superior cuidar el no producir acordes en 6/4.
4. Se utilizará un solo acorde por compás.
5. Se aplican las reglas expuestas relacionadas con cruzamientos en el capítulo V, no obstante se permite el cruzamiento de una sola nota que proceda por doble salto de octava.
6. Se admite en la voz inferior y en tiempo débil la segunda inversión de un acorde.
7. Se aplican las reglas expuestas relacionadas con normas armónicas y melódicas, dobles saltos, marchas, unísono, quintas y octavas, terceras y sextas, segundas séptimas y novenas, notas de paso y floreo, y otras normas generales³⁴³.

Veamos los siguientes ejemplos:



Ej. 225. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en tercera especie a dos voces, modo mayor. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 129).

³⁴³ *Ibid.*, pp. 47-48.



Ej. 226. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en tercera especie a dos voces, modo menor. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 129).



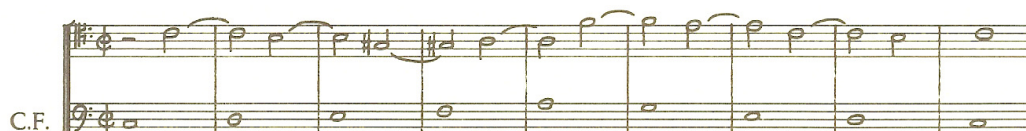
Ej. 227. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en tercera especie a dos voces, modo de Sol. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 130).

[Nota: El autor también incluye en su tratado un ejemplo de contrapunto en $\frac{5}{4}$ y $\frac{6}{4}$ p. 130].

La cuarta especie, compuesta por un c.f. y otra parte en blancas sincopadas, presenta las siguientes características:

1. Se compone de un c.f. en redondas y otra parte en blancas sincopadas.
2. El primer compás comienza con un silencio de blanca seguido de una blanca sincopada al unísono, quinta u octava. El último compás será una redonda al unísono u octava.
3. Como excepción, el contrapunto superior podrá comenzar por la tercera o sexta.
4. Cuando el c.f. se halla en la voz superior y a la tónica siga el séptimo grado o el cuarto grado, se autoriza comenzar el contrapunto por la tercera o sexta descendente.
5. El tiempo fuerte podrá ser consonancia o disonancia. La disonancia deberá estar preparada por una consonancia y resolver en una consonancia.
6. La nota que inicia síncopa deberá ser consonancia.
7. Todo supuesto error de quintas y octavas relacionado de tiempo fuerte a tiempo fuerte, no se considera.
8. Se puede romper el sincopamiento en caso necesario.
9. Evitar los acordes en segunda inversión.

10. Se aplican las reglas expuestas relacionadas con normas armónicas y melódicas, marchas, quintas y octavas, terceras y sextas, unísonos, cadencias, retardos y demás normas generales³⁴⁴.



Ej. 228. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en cuarta especie a dos voces, modo mayor. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 131).



Ej. 229. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en cuarta especie a dos voces, modo menor. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 131).



Ej. 230. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en cuarta especie a dos voces, modo de Re. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, p. 131).

[Nota: El autor también incluye en su tratado un ejemplo de contrapunto en cuarta especie ternaria, p. 132].

Para finalizar las dos voces, se presenta el contrapunto de quinta especie o florido, el cual se compone de un c.f. en redondas y otra parte compuesta por la combinación de las especies estudiadas, a excepción de la primera, aunque ésta participa en el último compás. Sus características específicas son:

1. Se compone de un c.f. en redondas y otra parte compuesta por la combinación de las especies estudiadas, excepto la primera.

³⁴⁴ *Ibid.*, pp. 48-49.

2. Búsqueda de equilibrio en la utilización de las fórmulas rítmicas y demás elementos.
3. El primer compás estará conformado por las fórmulas rítmicas del florido, sustituyendo la primera figura por su silencio respectivo como se ve en las normas de carácter rítmico.
4. Es posible utilizar la blanca con puntillo seguida de negra, siempre por grados conjuntos, y también la blanca con puntillo seguida de dos corcheas, siempre por grados conjuntos y preferentemente como floreo superior o inferior.
5. Las corcheas recaerán en tiempo débil y se moverán por grados conjuntos, nunca por salto.
6. Los ritmos de una misma especie no se utilizarán más de dos compases consecutivos.
7. Al pasar de segunda especie a tercera, debe comenzar esta última de preferencia en consonancia.
8. Al pasar de tercera especie a segunda se procurará que la segunda especie comience con nota sincopada para evitar la debilidad rítmica.
9. No se permite sincopar dentro de un mismo compás.
10. La apoyatura queda excluida del estudio del contrapunto por pertenecer al estilo armónico.
11. Además de la resolución directa de un retardo, se podrá resolver de manera indirecta, es decir que la nota retardada se dirija a otra constitutiva del acorde antes de resolver o que la nota retardada anticipe su resolución en forma de floreo sencillo o doble.
12. Se aplican las reglas expuestas relacionadas con normas armónicas y melódicas, marchas, quintas y octavas, terceras y sextas, unísonos, cadencias, retardos, notas de paso y demás normas generales³⁴⁵.

Veamos los siguientes ejemplos:

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 49-51.



Ej. 231. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en quinta especie a dos voces, modo mayor. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 132).



Ej. 232. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en quinta especie a dos voces, modo menor. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 132).



Ej. 233. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en quinta especie a dos voces, modo de Re. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 132).

[Nota: El autor también agrega en su tratado contrapunto florido en $\frac{3}{2}$, $\frac{6}{4}$ y $\frac{5}{4}$, p. 133].

3.7.9 El estudio de las especies a tres voces

En el capítulo VIII de libro se estudia el contrapunto a tres voces, donde advierte Blanquer de la inminente presencia del acorde, por lo que la armonía adquiere gran importancia. Ahora bien, en cuanto a la conducta de cada una de las voces se aplican los conceptos expuestos para dos voces³⁴⁶.

La primera especie, que se compone de puras redondas, donde una de las voces es el c.f., tiene las siguientes características:

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 51.

1. En el primer y en el último compás se podrá utilizar en las voces superiores la tercera, quinta, octava o unísono.
2. En el primer y en el último compás, en la parte inferior, siempre será la tónica.
3. En caso de que un acorde se presente incompleto, se podrá suprimir la quinta del acorde.
4. Se debe evitar dos acordes incompletos consecutivos. Sólo en la armonía del primer y del último compás se podrá suprimir la tercera. El penúltimo compás deberá estar necesariamente completo.
5. Evitar la repetición de nota en la misma octava y como excepción sólo en la voz interior, pero una sola vez.
6. Evitar los cruzamientos salvo por la necesidad de mejorar un giro melódico.
7. En caso de cruzamiento entre voces iguales, las quintas y octavas consecutivas o directas que se produzcan serán consideradas como error técnico.
8. Mantener un equilibrio entre las voces no separando más de una octava entre voces superiores y una décima entre las dos inferiores, Sin embargo, esto puede ser flexible según las necesidades de la conducta melódica de las voces.
9. Respecto a duplicaciones o supresiones se tendrá presente que en un acorde en primera inversión se podrá eliminar la tercera y duplicar la sexta, en un acorde perfecto, se podrá eliminar la quinta. La sensible no se duplicará cuando se halle en el bajo.
10. Se aplican las reglas expuestas relacionadas con normas armónicas y melódicas, marchas, quintas y octavas, terceras y sextas, unísonos, cadencias, duplicaciones y demás normas generales³⁴⁷.

Se pide que el alumno realice doce versiones diferentes, las primeras cuatro con el c.f. en la parte inferior, otras cuatro en la interior y otras cuatro en la superior³⁴⁸. Veamos los siguientes ejemplos:

³⁴⁷ *Ibid.*, pp. 51-52.



Ej. 234. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en primera especie a tres voces, modo mayor. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 133).



Ej. 235. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en primera especie a tres voces, modo menor. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 134).



Ej. 236. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en primera especie a tres voces, modo de Fa. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 134).

La segunda especie a tres voces se compone de una parte en blancas y otras dos en redondas donde una de ellas es el c.f. Sus características específicas son:

1. En el primer compás, la parte en blancas comenzará en tiempo débil por la quinta u octava y puede finalizar por quinta, octava o tercera.
2. En el primer compás, si el c.f. está en la parte superior, la voz inmediata inferior empezará por la tónica si pertenece a la primera especie, y por la

³⁴⁸ *Ibid.*, pp. 52-53.

tercera, quinta, octava o unísono, si pertenece a la segunda especie. La parte más grave empezará siempre por la tónica.

3. En el primer compás, si la segunda especie se encuentra en la voz inferior, todas las voces deben comenzar en tónica.
4. La técnica de la segunda especie continúa vigente.
5. Se aplican las reglas expuestas relacionadas con normas armónicas y melódicas, marchas, quintas y octavas, terceras y sextas, unísonos, cadencias, duplicaciones, notas de paso y floreo, nota sensible y demás normas generales³⁴⁹.

Se pide que el alumno realice para esta especie como las siguientes a tres voces, seis ejercicios diferentes sobre el mismo c.f. con disposiciones vocales libres³⁵⁰.



Ej. 237. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en segunda especie a tres voces, modo mayor. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 134).



Ej. 238. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en segunda especie a tres voces, modo menor. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 134).

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 53.

³⁵⁰ *Ibid.*



Ej. 239. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en primera especie a tres voces, modo de Re. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 135).

La tercera especie, se compone de una parte en negras y otras dos en redondas donde una de ellas es el c.f. Las características específicas que menciona Blanquer son:

1. En el primer compás, la parte en negras comenzará en tiempo débil por la quinta, octava o unísono, seguido de tres negras para completar el compás. El último podrá finalizar por la tercera, quinta u octava.
2. En el primer compás, si el c.f. está en la parte superior, la voz inmediata comenzará por la tónica, si pertenece a la primera especie y por la tercera, quinta, octava o unísono, si pertenece a la tercera especie. La parte más grave empezará siempre por la tónica.
3. La técnica de la tercera especie continúa vigente.
4. Se aplican las reglas expuestas relacionadas con normas armónicas y melódicas, marchas, quintas y octavas, terceras y sextas, unísonos, cadencias, duplicaciones, notas de paso y floreo, nota sensible y demás normas generales³⁵¹.

Veamos los siguientes ejemplos:

³⁵¹ *Ibid.*, p. 54.



Ej. 240. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en tercera especie a tres voces, modo mayor. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 135).



Ej. 241. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en tercera especie a tres voces, modo menor. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 135).



Ej. 242. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en tercera especie a tres voces, modo de Re. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 135).

A continuación vemos la cuarta especie, que se compone de una parte en sínkopas y otras dos en redondas, una de ellas es el c.f. Las características específicas son:

1. En el primer compás, la parte en sínkopas empezará en tiempo débil por quinta u octava. Como excepción, podrá comenzar por la tercera o la sexta. El último compás finalizará por tercera, quinta u octava.
2. En el primer compás, si el c.f. está en la parte superior, la voz inmediata comenzará por la tónica, si pertenece a la primera especie, y por la tercera,

quinta, octava o unísono, si pertenece a la cuarta especie. La parte más grave empezará siempre por la tónica.

3. En el primer compás, si la cuarta especie se encuentra en la voz inferior, todas las voces deben comenzar en tónica.
4. En el penúltimo compás es posible aplicar la séptima en tiempo débil si resuelve en grado descendente en el último compás. Se considerará nota de paso.
5. La técnica de la cuarta especie continúa vigente.
6. Se aplican las reglas expuestas relacionadas con normas armónicas y melódicas, marchas, quintas y octavas, terceras y sextas, unísonos, cadencias, retardos, notas de paso y floreos duplicaciones y demás normas generales³⁵².

En esta sección el autor no incluye en el Anexo ejemplos de la cuarta especie a tres voces y pasa directamente a la mezcla de especies a tres voces, la cual se compone de la combinación de las diferentes especies estudiadas sirviendo de base el mismo c.f. Sus características específicas son:

1. En la mezcla de blancas y negras, se debe tener presente lo referente al espíritu armónico del contrapunto, sobre segundas, séptimas y novenas.
2. En caso de necesidad se podrá utilizar dos acordes por compás.
3. Cada especie conserva su propia técnica además de observarse las normas generales de la escritura contrapuntística³⁵³.

Se pide que el alumno realice sólo nueve combinaciones diferentes de las 18 que resultan, aclarando que cuando se combine el c.f. con blancas y síncopas, las *especies* deberán entrar de manera sucesiva y no al mismo tiempo³⁵⁴.

³⁵² *Ibid.*, p. 55.

³⁵³ *Ibid.*

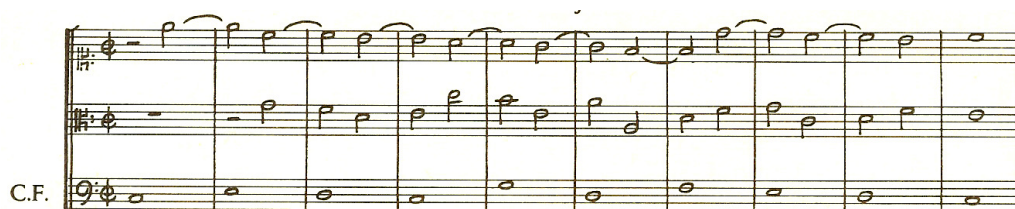
³⁵⁴ *Ibid.*



Ej. 243. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en mezcla de especies (c.f., blancas y negras) a tres voces, modo mayor. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 136).



Ej. 244. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en mezcla de especies (c.f., negras y síncopas) a tres voces, modo menor. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 136).

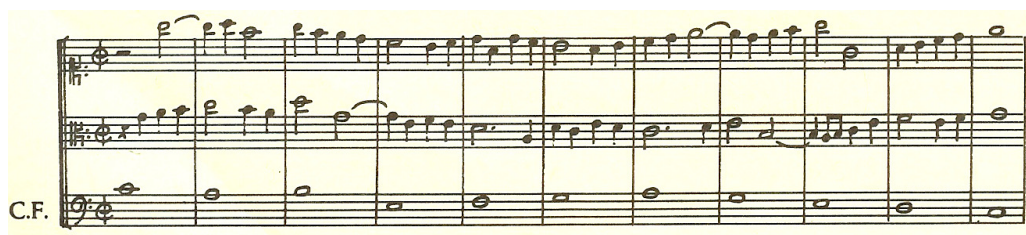


Ej. 245. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en mezcla de especies (c.f., blancas y síncopas) a tres voces, modo mayor. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 137).

3.7.10 Combinando especies a tres voces

Para concluir el contrapunto a tres voces se aborda el tema de la quinta especie, para lo que, Blanquer sugiere, como es tradición, la realización de dos floridos y el c.f. Es importante aclarar que también se puede comenzar con dos partes en redondas, una de ellas el c.f., y otra en florido. Para el buen funcionamiento del complejo sonoro, en este tipo de contrapunto es necesario que haya compensaciones

rítmicas entre las voces y procurar no utilizar simultáneamente fórmulas rítmicas iguales, por lo demás, se siguen aplicando las normas generales que no se opongan a la naturaleza propia de estas combinaciones. Veamos un ejemplo:



Ej. 264. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto florido en mezcla de especies (c.f. y dos floridos) a tres voces, modo mayor. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 138).

3.7.11 *El estudio de las especies a cuatro voces*

Cuando se utiliza el contrapunto a cuatro voces es necesario considerar la duplicación de los elementos del acorde y Blanquer sugiere en su tratado lo siguiente:

[...] las mejores a doblar son en primer lugar, las fundamentales que correspondan a los grados I, IV y V; después, la tercera que corresponda a los grados II, III y VI; por último, la tercera que corresponda al III grado, bien en estado fundamental o en primera inversión. La fundamental incluso puede triplicarse en los grados de primer orden (I, IV, V) si se suprime la quinta del acorde. La duplicación debe hacerse preferentemente a la octava, o al unísono entre partes internas. No obstante, esto es tan sólo una guía. El interés contrapuntístico ha de centrarse en el movimiento melódico de las voces. Las conjunciones verticales han de guiar la conducta del contrapunto en cierta manera han de ser el resultado del movimiento melódico de las voces. Las buenas líneas melódicas generalmente producen siempre buenas armonías³⁵⁵.

³⁵⁵ *Ibid.*, 56-57.

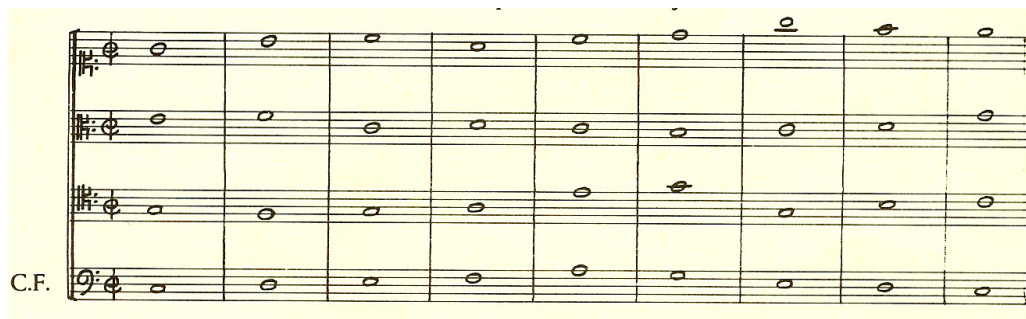
Posteriormente, pasa a describir las características específicas de las especies en el contrapunto a cuatro voces, de las que destacaremos a continuación las más importantes de cada una. La primera especie se compone de cuatro partes escritas en redondas, una de ellas es el c.f. Sus características específicas son:

1. En el primer compás, en las partes superiores se podrá comenzar por tercera, quinta, octava o unísono. El último compás finalizará igualmente con estos mismos intervalos.
2. En el parte inferior, tanto el primer compás como el último compás, se utilizará siempre la tónica.
3. Utilizar acordes completos y en caso de usar incompletos, éstos no deben presentarse consecutivos.
4. Se debe evitar la repetición de nota en la misma octava. En caso de necesidad se acepta una vez, pero en voz interior.
5. Evitar cruzamientos, a menos que sea para mejorar un giro melódico.
6. Las quintas y octavas consecutivas y directas no se consideran para efecto de chequeo técnico en caso de que sean producto de algún cruzamiento entre voces de distinta naturaleza.
7. Se puede realizar un enlace de más de tres acordes consecutivos en primera inversión pero sólo si por lo menos dos voces proceden por movimiento contrario al c.f.
8. La normativa general aplicable se deberá tener presente³⁵⁶.

Se pide al alumno que realice cuatro ejercicios diferentes sobre el mismo c.f., disponiéndolo sucesivamente en cada una de las voces que componen el contrapunto³⁵⁷. Veamos un ejemplo:

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 57.

³⁵⁷ *Ibid.*



Ej. 247. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en primera especie a cuatro voces, modo mayor. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 139).

La segunda especie se compone de una parte en blancas y otras tres en redondas. Una de ellas es el c.f. Las reglas generales que Blanquer ha expuesto deben seguir aplicándose y, en este caso, además, se agrega que la voz inferior debe comenzar con tónica³⁵⁸.



Ej. 248. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en segunda especie a cuatro voces, modo menor. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 140).

La tercera especie a cuatro voces se compone de una parte en negras y otras tres en redondas, una de ellas es el c.f. También se aplica la normativa general con el cuidado también de que la voz inferior comience con tónica³⁵⁹.

Se pide al alumno que realice ejercicios donde las negras vayan ocupando diferente posición en el cuarteto vocal³⁶⁰. Veamos un ejemplo:

³⁵⁸ *Ibid.*

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 58.

³⁶⁰ *Ibid.*



Ej. 249. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en tercera especie a cuatro voces, modo de Fa. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 140).

La cuarta especie a cuatro voces se compone de una parte en blancas sincopadas y otras tres en redondas, una de ellas es el c.f. También la voz inferior debe comenzar en la tónica. Con respecto a los acordes, Blanquer da la indicación específica de que es posible utilizar el acorde de quinta disminuida en estado fundamental, pero sólo en el penúltimo compás y cuando la sensible siendo retardada aparece en el bajo. Por lo demás las normas se siguen conservando³⁶¹.

Se pide al alumno que realice ejercicios donde las síncopas vayan ocupando diferente posición en el cuarteto vocal³⁶². Veamos un ejemplo:



Ej. 250. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en cuarta especie a cuatro voces, modo menor. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 140).

³⁶¹ *Ibid.*

³⁶² *Ibid.*

3.7.12 Combinando especies a cuatro voces

La mezcla de especies a cuatro voces se compone de un c.f. y de las diferentes especies vistas, y sus normas son las mismas que las utilizadas en las mezclas a tres voces con el agregado de que se aceptan las quintas y octavas directas, separadas por dos negras o una blanca, a condición de que la segunda quinta no recaiga en el tiempo o parte fuerte. Todas las especies entrarán en el primer compás, excepto las blancas que lo harán en el segundo³⁶³.

Se pide que el alumno realice como ejercicio cuatro combinaciones siguiendo el siguiente cuadro:

Cuadro 45. Combinaciones para mezcla de especies a cuatro voces según Blanquer

Primera combinación	Segunda combinación	Tercera combinación	Cuarta combinación
Síncopas	Negras	Blancas	c.f.
Negras	Blancas	c.f.	Síncopas
Blancas	c.f.	Síncopas	Negras
c.f.	Síncopas	Negras	Blancas

FUENTE: BLANQUER, A.: *Técnica del Contrapunto*, op. cit., p. 59.



Ej. 251. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en mezcla de especies a cuatro voces, modo de Sol. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 141).

Para trabajar la quinta especie, las disposiciones más comunes son:

- Tres partes en redondas, una de ellas el c.f., y otra en florido.

³⁶³ *Ibid.*, p. 59.

- b) Dos partes en redondas, una de ellas el c.f., y dos en florido.
- c) El c.f. en redondas y tres partes en florido.

También es posible combinar el c.f. con otras especies practicándose con el mismo espíritu expuesto a tres voces, pero, cuando se realice el florido en tres voces simultáneamente, es importante procurar las compensaciones rítmicas entre éstas, es decir, buscar el diálogo rítmico y melódico. Para los compases de 3, 5 y 7 tiempos se aplican las mismas normas estudiadas en el binario. Recordemos que cada especie conserva su propia técnica además de los preceptos complementarios o normas generales de la escritura contrapuntística³⁶⁴.

Se pide que el alumno realice como ejercicio presentar el c.f. una vez en cada parte, tanto en los modos mayor y menor como en los modos diatónicos. En total Blanquer aconseja ocho combinaciones³⁶⁵.

Por considerarlo el más interesante, sólo se reproduce el ejercicio donde se presentan tres floridos y el c.f.:



Ej. 252. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en mezcla de especies (c.f. y tres floridos) a cuatro voces, modo mayor. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 142).

3.7.13 Contrapunto a más de cuatro voces

El contrapunto a cinco voces, según lo aconseja Blanquer, sólo se practica en la primera especie y en la quinta. Las características específicas para la primera son:

³⁶⁴ *Ibid.*

³⁶⁵ *Ibid.*

1. Una nota puede repetirse dos veces en la misma voz.
2. A excepción del primer compás, se permiten los cruzamientos.
3. Unísono libre.
4. La nota a duplicar será libre³⁶⁶.

Se pide que el alumno realice tres ejercicios en modo mayor, tres en menor y tres modales, disponiendo el c.f. una vez en la parte inferior otra en la interior y la última en la superior. Este trabajo deberá realizarse de la misma manera hasta las ocho voces según se vaya estudiando³⁶⁷.

Las características específicas para la quinta especie son:

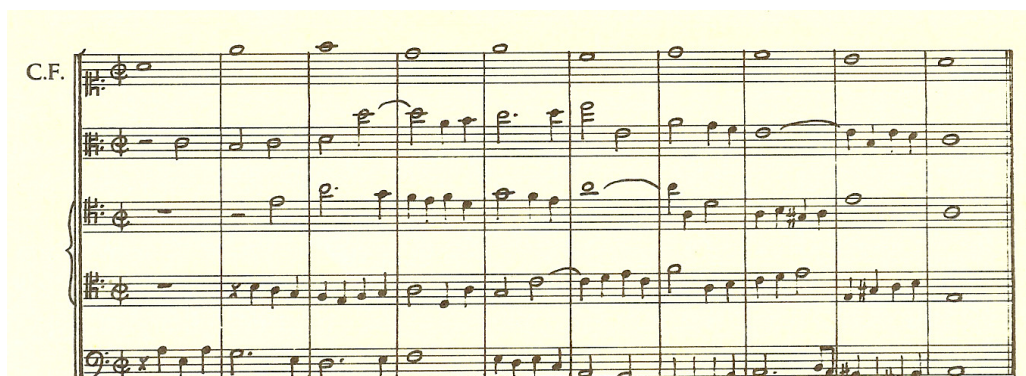
1. Además de lo expuesto en el mismo contrapunto a cuatro voces, se admite la redonda, sola o unida a blanca o negra.
2. Toda quinta u octava se permite si se encuentran separadas por una blanca o dos negras, siempre y cuando la segunda no recaiga en tiempo fuerte.
3. Se permiten los ritmos de una negra, dos corcheas y una blanca, y dos negras y una blanca sin necesidad de estar sincopada.
4. En el primer compás se acepta la fórmula rítmica de cuatro negras sustituyendo las primeras tres por sus silencios respectivos.
5. Las voces entrarán sucesivamente³⁶⁸.

Por considerarlo más interesante sólo se reproduce un ejercicio donde se presentan cuatro floridos y el c.f.:

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 60.

³⁶⁷ *Ibid.*

³⁶⁸ *Ibid.*



Ej. 253. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en mezcla de especies (cuatro floridos y un c.f.) a cuatro voces, modo menor. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 144).

El contrapunto a seis voces goza de algunas licencias según la especie de que se trate. Por ejemplo, en la primera especie se consideran los siguientes puntos:

1. Se admite el intervalo melódico de sexta mayor.
2. Las quintas y octavas consecutivas se permiten por movimiento contrario entre voces internas.
3. Las quintas y octavas directas, entre voces extremas, se permiten cuando recaen sobre los grados I, IV, y V a condición de que la voz superior proceda por movimiento conjunto.
4. Las quintas y octavas directas entre voces internas se permiten, incluso por movimiento disjunto.
5. El unísono se permite entre voces internas, incluso por movimiento directo. En este caso es preferible que medie un cruzamiento. En las voces extremas se permite por movimiento oblicuo³⁶⁹.

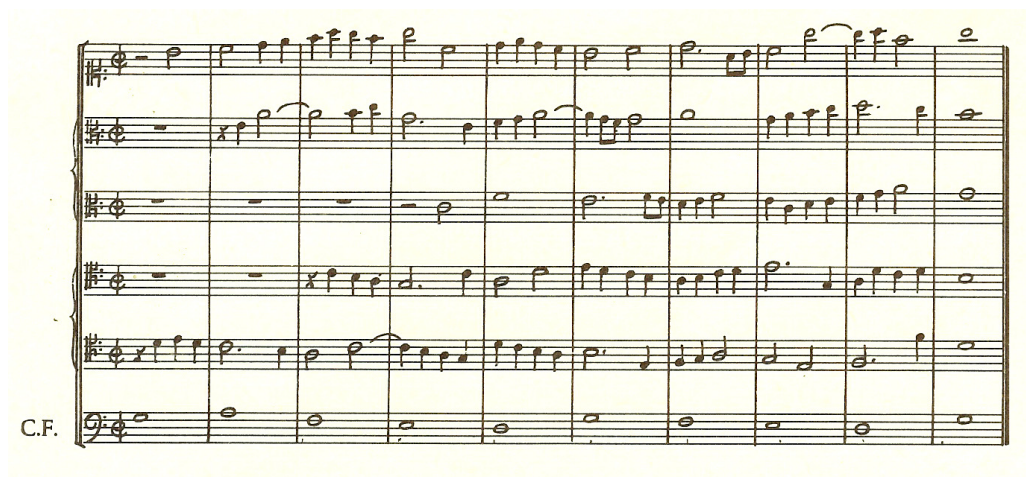
Directamente pasamos a la quinta especie, donde se deben observar las siguientes normas que reproducimos de forma sintética:

1. Las voces entrarán sucesivamente en la forma expuesta a cinco voces.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 61.

2. Se permite oír simultáneamente la nota retardada y la nota real, a condición de que se hallen dispuestas, cuando menos, a distancia de novena y procedan por movimiento contrario.
3. Continúan aplicándose las reglas particulares sobre el manejo de quintas y octavas³⁷⁰.

Por considerarlo el más interesante sólo se reproduce un ejercicio donde se presentan cinco floridos y el c.f.



Ej. 254. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en combinaciones de especies (c.f y cinco floridos) a seis voces, modo de Sol. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 145).

Finalmente, se aborda el contrapunto a siete y ocho voces, donde Blanquer indica solamente las normas generales para la primera y quinta especies:

1. Permitidas las quintas y octavas consecutivas por movimiento contrario, entre todas las voces.
2. Para evitar la sonoridad débil que producirían las quintas y octavas consecutivas, se recomienda el cambio de disposición del acorde. Para ello será necesario que medie un compás.

³⁷⁰ *Ibid.*

3. Entre las voces inferiores pueden sucederse la octava y el unísono, o viceversa.
4. En el contrapunto florido, excepcionalmente, se permite utilizar dos redondas simultáneamente (aparte del c.f.) con el cuidado de que las otras voces neutralicen la monotonía rítmica³⁷¹. Veamos los ejemplos:

C.F.

Ej. 255. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto a siete voces en modo de Fa. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 146).

³⁷¹ *Ibid.*, p. 62.



Ej. 256. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto a ocho voces en modo menor. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 147).

Sobre el tema del contrapunto a doble coro, Blanquer nos da un panorama general de las características y espíritu que debe tener este complejo sonoro. Nos hace algunas referencias sobre su grandiosidad y el equilibrio que deben mantener los dos grupos que de manera interdependiente alternan entre sí buscando una fusión rica en expresividad y homogeneidad sonora³⁷².

Las normas para el doble coro, las resume de la siguiente forma:

[Su] estilo es el del contrapunto florido. Pueden utilizarse las figuras de redonda, incluso unidas a blanca o negra. Además: La segunda inversión del acorde perfecto (sólo sobre la dominante), los acordes de séptima y sus inversiones, sí están sujetos a preparación y resolución obligada, sobre cualquier grado, la séptima de dominante no precisa preparación.

³⁷² *Ibid.*, p. 63.

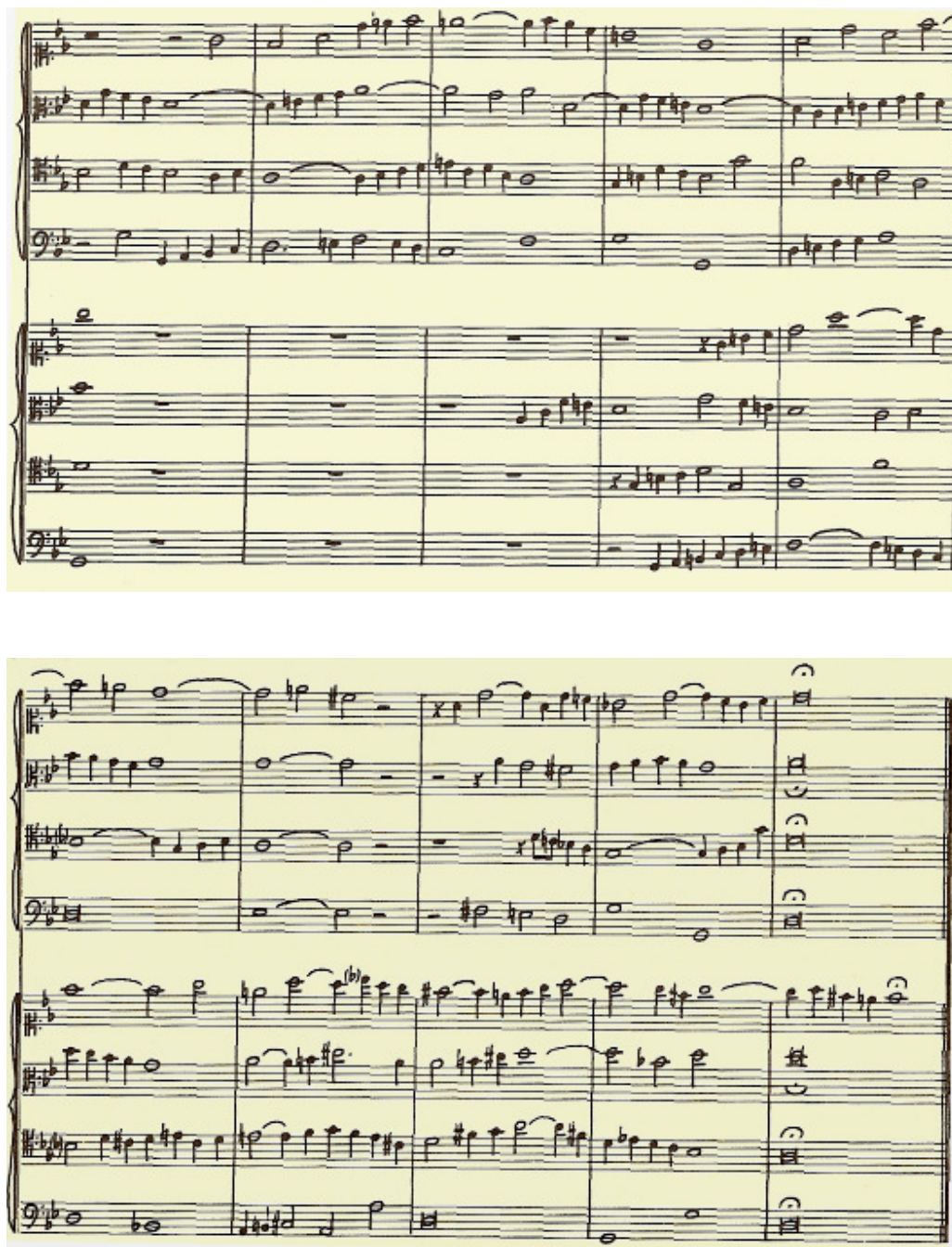
Puede cambiarse de acorde en cualquier tiempo del compás, pero procurando que no resulten síncopas armónicas. Puede modularse pasajeramente a tonos vecinos cuantas veces sea necesario³⁷³.

Se pide al alumno la realización del doble coro con c.f. y sin él. Además, Blanquer sugiere que se ejercite utilizando textos poéticos clásicos de pocas estrofas³⁷⁴.



³⁷³ *Ibid.*

³⁷⁴ *Ibid.*



Ej. 257. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto a doble coro. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, pp. 148-149).

3.7.14 Amando Blanquer en retrospectiva histórica

Se puede decir que la obra de Blanquer representa un trabajo muy completo producto de muchos años de experiencia, tanto en la composición como en la docencia. Como vimos, el prólogo lo escribe Francisco Calés en 1974 y parece ser que al revisar el tratado, lo estimula para hacer cambios al suyo propio³⁷⁵, según testimonio del mismo Amando Blanquer.

Además del apéndice, que es un concentrado de datos relevantes sobre la historia de la polifonía, contiene una diversidad de ejemplos que resultan importantes para un curso de esta naturaleza. Otro acierto de la obra es la bibliografía que resulta muy completa para su tiempo, sin embargo, el resultado sería mejor si se hubiera hecho, cuando así se justificase, una relación con el texto a través de citas de referencia ya que no se sabe cómo fue utilizada dicha bibliografía.

Creemos que la más importante observación que se puede hacer a este tratado es con relación a su estructura, la cual resulta poco eficaz. Un libro para estudiar una materia complicada como el contrapunto, requiere un orden sistemático, claro y que no de pie a imprecisiones, es decir, que los temas sean expuestos de manera dosificada según se vaya avanzando en el estudio. Decimos esto porque antes de comenzar con el contrapunto a dos voces, primera especie, encontramos nada menos que seis capítulos dedicados a la exposición prácticamente del total de las reglas que rigen el contrapunto severo, de tal manera que cuando el alumno inicia el estudio de las especies está obligado a regresar constantemente a capítulos anteriores para consultar las respectivas reglas. Pensamos que resulta poco pedagógico presentar, por ejemplo, las normas de las quintas y octavas con modelos a cuatro voces cuando el

³⁷⁵ Francisco Calés recibe una beca de la Fundación Juan March en 1958 para escribir un tratado de contrapunto pero sólo se tiene registrada en los archivos de esta Fundación la *Memoria Final* (mecnografiada con notaciones musicales manuscritas) y no hubo ninguna publicación de dicho trabajo hasta 1997 por la editorial Música Didáctica S. L. con apoyo de la Fundación Juan March, edición y revisión de Daniel Vega Cernuda. Sin embargo, Amando Blanquer consulta para la elaboración de su libro este material de Calés que lleva por título: *Apuntes para un curso de contrapunto severo*. (Madrid) y que está citado en la bibliografía.

alumno todavía no ha experimentado la realización de ejercicios a dos voces. Aunque esta manera no es imposible de comprender, creemos que podría mejorar si las normas se integraran, según se justifique, en cada especie y número de partes, con sus aclaraciones pertinentes.

Con relación a los retardos, en principio, nos dice que los utilizados en las voces superiores son los de tercera, quinta, sexta y octava³⁷⁶. Por lo que uno debe entender que se refiere a la nota retardada, es decir, cuando dice: retardo de tercera, está hablando de la tercera retardada por la cuarta o lo que también se llama simplemente retardo de cuarta. Sin embargo, después, al tratar el retardo y la nota retardada nos dice que la nota retardada podrá oírse al mismo tiempo que el retardo cuando concurren ciertas características³⁷⁷. Según los ejemplos que expone inmediatamente después, resulta que el retardo no es lo que en un principio señaló como tal, sino que es la nota que provoca la disonancia con respecto al bajo y requiere resolver. De tal manera que cuando Blanquer presenta los retardos que se utilizan dice “En las voces superiores: Los retardos de tercera, quinta, sexta y octava [...]”³⁷⁸, está en un error, porque es evidente que, según sus mismos ejemplos y la nomenclatura que después utiliza, cuando dice retardo de tercera, debería decir retardo de cuarta o la tercera retardada por la cuarta.

En la mayoría de los tratados, por no decir en todos, por razones técnicas y, a veces, únicamente pedagógicas, los retardos resuelven siempre por grado conjunto descendente³⁷⁹, ya sea directamente o de forma indirecta, es decir, por interpolación a través de un ornamento. Sin embargo, Blanquer nos sorprende con el retardo superior de segunda menor, que ya en sí es insólito en el contrapunto académico, pero que

³⁷⁶ BLANQUER, A.: *Técnica del Contrapunto*. Op. cit., p. 34.

³⁷⁷ *Ibid.*, pp. 34-35.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 34.

³⁷⁹ “No creo que se haya ofrecido una explicación enteramente satisfactoria sobre por qué la sincopación disonante en su forma elemental debería resolver en todos los casos descendiendo. En general, la razón principal parece ser pedagógica. Es bastante posible que, debido a que las principales sincopaciones resuelven naturalmente descendiendo, como hemos dicho, las excepciones a esta regla han sido sacrificadas por razones de consistencia pedagógica”. (SALZER, Felix: *Audición Estructural, Coherencia Tonal en la Música*. Barcelona, Labor, 1990, p. 91).

además, por su característica de tensión, resuelve ascendentemente³⁸⁰. Curiosamente, prohíbe el retardo inferior de 9.^a y otros tratadistas como Humberto Hernández Medrano³⁸¹ y José Torre Bertucci³⁸², sí lo permiten.

Asimismo, en contrapunto a tres voces es evidente que al practicar los retardos surge la duda de cómo tratar la nota de la nueva voz y más aún, a cuatro voces y en adelante. En este sentido, resulta un poco confuso el tema porque falta una reglamentación clara de cómo aplicar estas notas que algunos como Bertucci³⁸³ llaman notas acompañantes a los retardos.

Por otro lado, nos llama la atención que Blanquer utiliza el concepto de floreos irregular o nota escapada para describir la nota ornamento que en contrapunto florido se utiliza para resolver un retardo de forma indirecta³⁸⁴, siendo prácticamente el único tratadista que designa con esos nombres a este elemento.

Para finalizar estos comentarios, nos acercaremos al tema de las especies ternarias donde encontramos un ejemplo compuesto de tres blancas contra la redonda del c.f.³⁸⁵ pero, a pesar de hablar de contrapunto en compases de tres tiempos en el Apéndice D, del Ritmo y el Compás³⁸⁶, no queda claro qué función deberá tener la segunda de las tres blancas con relación al c.f. Lo mismo sucede cuando, también en los ejemplos, introduce cinco negras contra una redonda ligada a una negra y seis negras contra una redonda con puntillo³⁸⁷. Al margen de estos detalles, consideramos que la obra de Blanquer es un excelente tratado de contrapunto.

³⁸⁰ BLANQUER, A.: *Op. cit.*, p. 35.

³⁸¹ Apuntes tomados en la clase de contrapunto, en el Taller de Composición del Prof. Humberto Hernández Medrano, México, 1985.

³⁸² TORRE BERTUCCI, José: *Tratado de Contrapunto*, *op. cit.*, p. 45.

³⁸³ *Ibid.*, pp. 79-85.

³⁸⁴ BLANQUER, A.: *Op. cit.*, p. 122.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 129.

³⁸⁶ *Ibid.*, pp. 107-111.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 130.

Capítulo IV

Propuesta:

***Curso integral de
contrapunto severo***

4.1 ANTECEDENTES

§ 1. Contrapunto

“Melodía contra melodía”, sería el significado práctico; del latín *punctum contra punctum*, ya que en un principio se representaban los sonidos por medio de puntos. El contrapunto es, pues, la técnica que estudia la composición de las líneas melódicas. Diciéndolo de otra manera, es el estudio de la polifonía, o sea, el resultado de conducir simultáneamente varias melodías individualizadas e interdependientes. Llamémosle, pues, el estudio de la polimelodía.

§ 2. Contrapunto severo

Técnica escolástica que permite, a través de normas muy precisas, superponer dos o más melodías basándose en un sistema cíclico integrado por cinco partes denominadas especies.

§ 3. Sistema cíclico de especies

Método utilizado para el estudio del contrapunto severo que permite separar las dificultades comunes a través de los siguientes esquemas rítmicos o especies¹:

§ 4. Primera especie

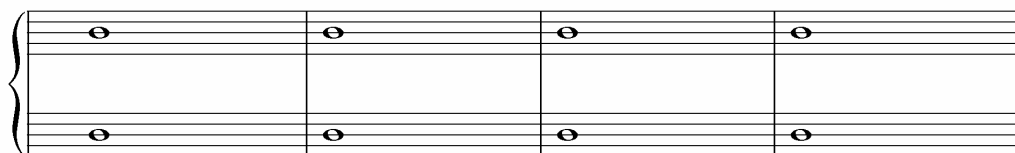
Es un ejercicio en el que intervienen simultáneamente una melodía llamada *cantus firmus* (c.f.)² constituida por figuras de redondas o unidades, y otra escrita en valores de igual duración denominada contrapunto, es decir que se produce un esquema de nota contra nota:

¹ El sistema cíclico de especies es propuesto desde la antigüedad y perfeccionado por J. Fux (1660-1741) en su conocido método *Gradus ad Parnassum* (1725).

² Todo lo referente al c.f. se verá en la parte I.

Ej. 258. Esquema de primera especie, nota contra nota

Etc...



Nota: El c.f. puede encontrarse indistintamente en la voz superior o inferior.

§ 5. Segunda especie

Es un ejercicio que se compone del c.f. en redondas, oponiéndole otra parte en blancas o mitades, o sea, dos notas contra una. A esta combinación se la denomina segunda especie binaria, sin embargo, si a cada una de las redondas del c.f. se le agrega un puntillo de aumentación, tendríamos que incrementar en cada compás otra figura de blanca en la otra parte o línea melódica; así es como surge la segunda especie ternaria por lo que nos quedaría un esquema de tres notas contra una:

Ej. 259. Esquema de segunda especie binaria, dos notas contra una

Etc...

**Ej. 260. Esquema de segunda especie ternaria, tres notas contra una**

Etc...

**§ 6. Tercera especie**

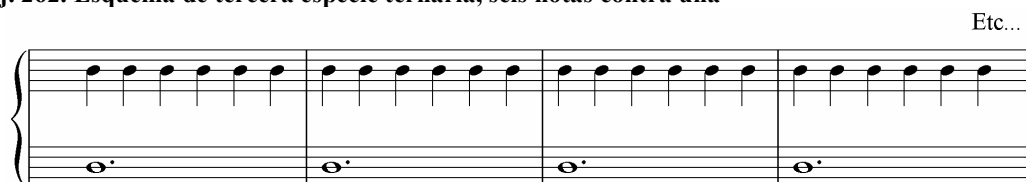
Es un ejercicio que se compone de un c.f. en redondas y de otra parte en negras o cuartos, es decir, cuatro notas contra una. Si agregamos un puntillo de

aumentación a cada una de las redondas del c.f. –como en la segunda especie ternaria– nos resulta la tercera especie ternaria, o sea, seis notas contra una:

Ej. 261. Esquema de tercera especie binaria, cuatro notas contra una



Ej. 262. Esquema de tercera especie ternaria, seis notas contra una



§ 7. Cuarta especie

Este contrapunto se compone de un c.f. en redondas o unidades, y otra parte en blancas sincopadas. Prácticamente es como la segunda especie, con la diferencia que la segunda nota –de las blancas– va ligada a la primera del siguiente compás, es decir, van sincopadas, llamándose a esto cuarta especie binaria. Si agregamos un puntillo de aumentación a cada una de las redondas del c.f., agregaríamos también en la otra voz otra figura de blanca en cada compás, resultando la cuarta especie ternaria, es decir tres notas contra una:

Ej. 263. Esquema de cuarta especie binaria, dos notas contra una



Ej. 264. Esquema de cuarta especie ternaria, tres notas contra una**§ 8. Quinta especie o contrapunto florido**

Este contrapunto utiliza un c.f. en redondas y la otra parte combina entre si las especies anteriores, pero la primera especie –nota contra nota– sólo se emplea al final del ejercicio. Esta especie, como mezcla los elementos de las otras, puede practicarse también de forma binaria y ternaria:

Ej. 265. Esquema de quinta especie o contrapunto florido binario

Nota: Las combinaciones rítmicas de cada compás pueden variar.

Ej. 266. Esquema de quinta especie o contrapunto florido ternario**§ 9. Ubicación del c.f.**

Todos estos esquemas de las *especies* que acabamos de presentar son a dos voces, sin embargo, es prácticamente lo mismo al aumentar el número de voces o partes hasta llegar a ocho, colocándose el c.f. en cualquier voz, esto es, tanto la voz que lleva el contrapunto como la que lleva el c.f. puede presentarse indistintamente en

la voz superior o inferior y, en el caso de más de dos voces, pueden estar en cualesquiera de las voces intermedias.

§ 10. Las voces

La manera de trabajar las especies, de tres voces en adelante se verá detalladamente en las partes correspondientes. Estas voces a las que hacemos alusión, son las que se trabajaron también en armonía: *soprano, alto, tenor y bajo*. El sentido de utilizar las voces en lugar de instrumentos es porque minimiza la posibilidad de defectos técnicos en los que puede incurrir un principiante³.

El hecho de presentar y describir previamente cada una de las especies es para dar a conocer cómo se divide el estudio del contrapunto severo y así ofrecer la estructura que tiene nuestro curso.

Por otro lado, para facilitar el estudio –sin que por ello se adultere la esencia del contrapunto– utilizaremos solamente las claves de Sol y Fa en cuarta línea.

Se agrega un apéndice con la idea de aclarar algunas de las muchas variantes que hay en este difícil y rebuscado estudio del contrapunto severo. Asimismo, se aclara que el dominar el contrapunto severo no significa que el estudiante se convierta en un excelente compositor, sino que simplemente contará con el oficio necesario para manejar inteligentemente las líneas melódicas, en el sistema tonal o en el modal, siendo esto sólo un recurso –por cierto muy importante– en la formación del compositor o de cualquier músico.

Si consideramos que casi toda la música es en algún grado contrapuntística, es fácil entender por qué el contrapunto y, específicamente el severo, es decir, el contrapunto en su forma más pura, es una herramienta muy importante para un mejor desempeño como analista; de ahí la importancia de esta asignatura.

³ “Escribir para voces [en contrapunto] reduce el número de errores que puede cometer un principiante” (Véase SCHOENBERG Arnold: *Ejercicios preliminares de contrapunto*. Barcelona, Labor, 1963, p. 22).

§ 11. Sugerencias al maestro

Es recomendable que el maestro se asegure de que el alumno ha comprendido los conceptos teóricos que se exponen en el curso, así como su aplicación práctica, porque de esta manera se obtendrá un mejor resultado. Para esto se puede utilizar el recurso de trabajos fuera de clase. En la clase se sugieren dinámicas grupales como la realización de ejercicios en la pizarra, audición y análisis de partituras de autores representativos de la época como Palestrina, Tomás Luis de Victoria, Orlando de Lasso, Josquin des Prés, etc.

Todas las ideas han sido ordenadas de menor a mayor grado de dificultad de comprensión por lo que no es conveniente que se pase de una parte a la siguiente, sin antes cerciorarse de haber asimilado los temas que se tratan en la parte que se estudia. Para mejores resultados, se aconseja que el maestro imparta únicamente la teoría que los alumnos alcancen a comprender en una clase y que les asigne como actividad extraescolar la resolución por escrito de las preguntas del cuestionario que corresponda a la parte que alcanzó a explicar en clase.

Cada parte contiene un cuestionario. Mediante este recurso didáctico se refuerzan las explicaciones que el maestro expuso en clase, además de que se motiva a los alumnos para que participen de manera activa en el proceso de enseñanza-aprendizaje.

Es muy importante contestar los cuestionarios porque, por una parte, estimulan la concentración, el razonamiento, la capacidad de deducción –muy necesaria en el estudio musical– y la memoria de los alumnos y, por otra, da oportunidad al maestro de percibir el avance y aprovechamiento de su clase, sobre todo de aquellos alumnos que por una causa u otra se retrasen; por lo tanto, sería interesante dedicar un tiempo de la clase a que los alumnos respondieran oralmente las preguntas del cuestionario correspondiente.

Por otro lado, la prueba fehaciente que demuestra que el alumno ha comprendido los elementos técnicos y estilísticos del contrapunto severo es la composición correcta de los ejercicios que se encargan al finalizar cada parte.

§ 12. Sugerencias al alumno

Para la comprensión de la música, por razones históricas y técnicas ha sido necesario fragmentar los elementos que la constituyen y, de ahí, han surgido diversas disciplinas o áreas de estudio como son la armonía, el contrapunto, el análisis, etc., sin embargo, estos aspectos no son independientes o aislados, sino al contrario, son subsistemas complementarios que conforman un todo que da como resultado el fenómeno estético musical.

En nuestro curso sólo abordaremos el área del contrapunto severo, pero no debemos separar o disociar los conocimientos de armonía u otras disciplinas musicales ya que todo esto viene a ser un importante y necesario complemento.

Es fundamental escuchar grabaciones musicales porque esto nos enriquece y nos ayuda a captar mejor el estilo de determinada época. También es importante que el alumno cante sus ejercicios, y en su momento —cuando éstos sean a varias voces— se cante en la clase para así desarrollar el sentido polimelódico.

El alumno debe realizar tantos ejercicios como sea necesario hasta que sienta un adecuado control de los elementos técnicos utilizados, de tal manera que se note cierta fluidez y naturalidad en sus ejercicios.

4.2 PARTE I

EL CANTUS FIRMUS Y NORMAS GENERALES

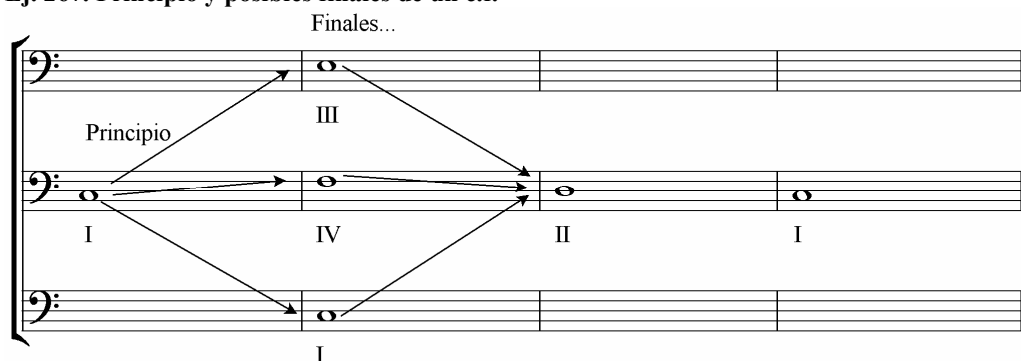
Para iniciar el estudio del contrapunto es necesario conocer, por un lado, los conceptos básicos sobre los cuales se edifica esta disciplina y, por otro, la reglamentación general que debe ser aplicada durante el estudio.

Por la trascendencia y extensión de estos elementos, dedicaremos toda la primera parte a afianzar estos conceptos y reglas y, además, conocer cómo se construye la base sobre la que posteriormente se realizará el contrapunto, es decir, qué es y cómo se compone un *cantus firmus*.

§ 13. Cantus Firmus⁴

Es una melodía isócrona que comienza y concluye con tónica y cuyo penúltimo sonido corresponde a la supertónica, además de presentar como antepenúltimo sonido ya sea el III, IV ó I⁵:

Ej. 267. Principio y posibles finales de un c.f.



§ 14. Número de notas del c.f.

Por convención, podemos decir como referencia que el número de notas de las que consta un c.f. está dentro de un rango que va desde las siete hasta las dieciséis, sin embargo, esto es una norma rígida.

§ 15. Intervalos melódicos en el cuerpo del c.f.

Ya sabemos cómo debemos iniciar y terminar un c.f., ahora aprenderemos qué es lo que ocurre melódicamente en el transcurso de la línea, es decir, qué intervalos melódicos podemos utilizar.

⁴ “Cantollano es una firme prolación de figuras o notas las cuales no se pueden aumentar ni disminuir”. (Véase NASARRE, Pablo: *Fragmentos músicos, repartidos en quatro tratados. En que se hallan reglas generales, y muy necesarias para canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición*. Madrid, Imprenta Real de Música, p. 3). “Canto de Órgano es una cantidad de figuras cantadas bajo medida las cuales se aumentan o disminuyen, según el modo tiempo y prolación. Se llama Canto de Órgano porque se usaba generalmente el órgano como instrumento”. (*Op. cit.*, p. 31). Para conocer las diferencias entre estos tipos de líneas melódicas y la definición del canto dado: Véase Anexo 4.18.2.

⁵ Una melodía isócrona es aquella que esta compuesta por figuras de nota del mismo valor, generalmente unidades o redondas.

Cuadro 46. Intervalos melódicos empleados

Nombre genérico	Intervalo(s)
Grado conjunto	2. ^a mayor o menor.
Camino corto	3. ^a mayor o menor.
Salto corto	4. ^a justa
Salto largo	5. ^a justa, 6. ^a mayor ⁶ , 6. ^a menor y 8. ^a justa

Nota: De esto se deduce que en contrapunto severo no se utiliza el intervalo de 7.^a mayor o menor, ni los intervalos aumentados o disminuidos.

§ 16. Cromatismos y arpeggios

Evitar los giros melódicos cromáticos y los giros melódicos en forma de arpeggio⁷.

§ 17. Intervalos prohibidos en el c.f.

Evitar el salto melódico de 8.^a con la sensible y el de 6.^a mayor formado por los grados II y VII o viceversa⁸.

Ej. 268. Intervalos melódicos prohibidos

Salto de octava con la sensible

Salto de 6.^a mayor entre II-VII, VII-II

**§ 18. Reglas para fragmentos melódicos**

Después de varias notas que en la misma dirección sumen un intervalo:

- Disminuido o de 7.^a menor, se deberá compensar melódicamente, es decir, cambiar de dirección por grado conjunto.

⁶ Es conveniente aclarar que Pablo Nasarre no recomendaba utilizar en el Cantollano, debido a la aspereza de su entonación, los intervalos de salto de: sexta mayor y séptima mayor o menor. Así como tampoco el tritono, ni el semidiapente, es decir, la quinta disminuida, ni de grado ni de salto. (Véase NASARRE, Pablo: *Fragmentos musicales, repartidos en cuatro tratados...*, op. cit., pp. 14-15).

⁷ “[...] a medida que aumenta el grado de rapidez con que se emiten sus notas constitutivas, el arpeggio se acentúa como defecto. En redondas es siempre practicable, especialmente si las notas que lo integran radican sobre bases armónicas diversas”. (Véase CALÉS OTERO, Francisco: *Tratado de contrapunto I. (Contrapunto severo, Parte teórica)*. Edición y revisión Daniel Vega Cernuda. Madrid, Música Didáctica, 1997, p. 24).

⁸ *Ibid.*, p. 16: “La aspiración de la sensible a resolver en la tónica hace que el cantor, intuitivamente, suba la entonación de dicha nota, originando entre ella y el IIº grado un intervalo, diríamos de 6.^a supermayor”.

Ej. 269. Fragmentos de notas que suman intervalos disminuidos y de 7.^a menor

Quinta disminuida

Cuarta disminuida

10 Séptima menor

Séptima menor

b) Aumentado, proseguimos en la misma dirección por semitono.

Ej. 270. Fragmento de notas que suman un intervalo aumentado

Cuarta aumentada...

6 Quinta aumentada...

c) De 7.^a mayor, podemos compensar por grado conjunto es decir cambiar de dirección o proseguir por semitono.

Ej. 271. Fragmento de notas que suman un intervalo de 7.^a mayor

Compensando por grado conjunto

Prosiguiendo por grado conjunto

7

§ 19. Saltos sucesivos en la misma dirección

Al construir un c.f. no debemos realizar saltos sucesivos en la misma dirección; recordemos que consideramos los saltos a partir del intervalo de 4.^a en adelante.

Ej. 272. Saltos sucesivos prohibidos

Incorrecto Incorrecto

9 Incorrecto Incorrecto

§ 20. Excepciones en los movimientos sucesivos

Se permite, como excepción, la sucesión de los saltos en la misma dirección de 4.^a más 5.^a ó 5.^a más 4.^a, debido a que sus extremos forman octava.

Ej. 273. Saltos sucesivos permitidos

Intervalo de cuarta Intervalo de quinta

Forman intervalo de octava

Nota: Asimismo, en el campo de las excepciones, se prohíbe la sucesión melódica en la misma dirección de los intervalos de 3.^a más 5 ó 5.^a más 3.^a.

Ej. 274. Prohibición melódica sucesiva

Incorrecto Incorrecto Incorrecto

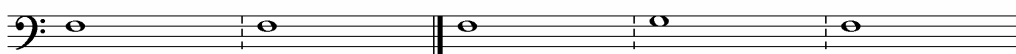
§ 21. Características melódicas del c.f.

No repetir nota sucesivamente –por el momento– o el mismo giro melódico a la misma altura (a menos que no coincidan rítmicamente), de la misma forma se deberán evitar las marchas melódicas.

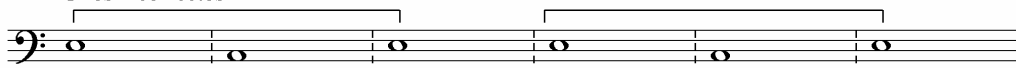
Ej. 275. Nota sucesiva repetida y la forma de corregirla

Incorrecto

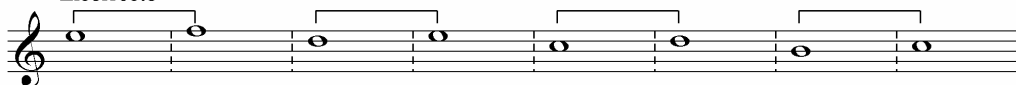
Correcto

**Ej. 276. Mismo giro melódico a la misma altura**

Giros incorrectos

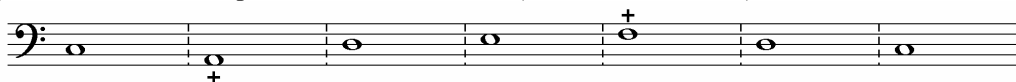
**Ej. 277. Marchas melódicas**

Incorrecto



§ 22. La nota culminante o clímax del c.f.

Todo c.f. posee una nota culminante o climática, siendo ésta la más aguda, la cual se puede ubicar en cualquier parte de la línea y, evidentemente, no se debe repetir ni corresponder a la nota sensible. La nota climática inferior es opcional.

Ej. 278. C.f. con sus respectivas notas climáticas (señaladas con una +)

Ej. 279. Cantus firmus

7

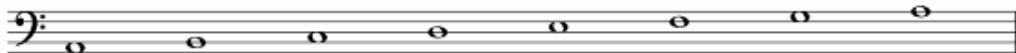
6

Nota: Observe en cada c.f. si en algún momento se siente que la línea se encuentra polarizada o algún giro melódico no se encuentra compensado adecuadamente. Asimismo, nótese cómo comienza y termina el c.f. con la tónica y que el penúltimo sonido siempre es la supertónica y el antepenúltimo puede ser el IV, III ó I.

§ 23. Modos

Modo es la forma en que se presentan sucesivamente los sonidos de una escala tomando en cuenta la clasificación y la secuencia interior de los intervalos a partir de una nota llamada tónica de la cual adquiere su nombre.

Ej. 280. El modo de La



Nota: Se ha representado el modo de La, sin embargo, si ponemos la clave de sol, resultará el modo de Fa, y si leemos en clave de Do en primera línea resultará el de Re. Aunque es posible, por el momento no se practicará la modulación en el c.f. (Ver anexo 7).

§ 24. Modos utilizados

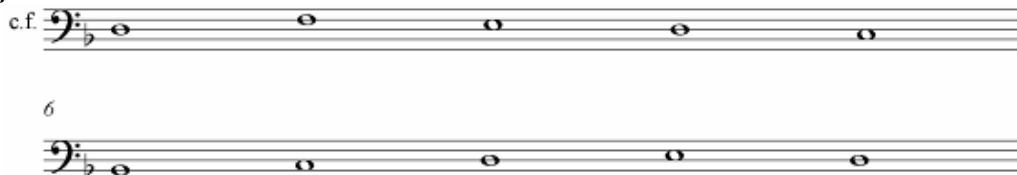
Los modos utilizados en nuestro estudio son:

- a) Modo mayor. (Escala mayor natural).
- b) Modo menor (Escala menor natural y melódica, indistintamente).

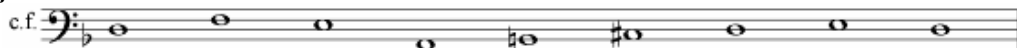
Ej. 281. C.f en modo mayor natural



Ej. 282. C.f. en modo menor natural

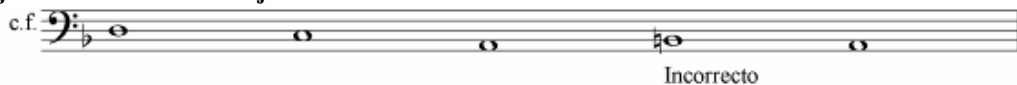


Ej. 283. Cf. en modo menor melódico



Nota: En la escala menor melódica el 6.º grado no deberá alterarse si no precede el 7.º.

Ej. 284. El 6.º alterado injustificadamente



§ 25. Las Voces

Un c.f. se podrá escribir para cualesquiera de las voces conocidas –soprano, alto, tenor o bajo–, considerando sus respectivas extensiones que señalamos a continuación:

Ej. 285. Representación de la extensión de las voces



Como por el momento lo que nos interesa saber es cómo construir un c.f., simplemente se escogerá cualquiera de las voces y, respetando su extensión, se aplicarán las reglas que indican cómo iniciar y finalizar un c.f., así como el movimiento melódico que debe tener.

§ 26. Sugerencias técnicas y estilísticas del movimiento melódico

A este respecto sólo daremos algunas indicaciones que más que otra cosa son consejos de carácter estético y, aunque se manejan como normas, pueden ser elásticas y flexibles. Se pretende, pues, que el alumno se inicie en el campo de la expresión artística y logre desarrollar un criterio que le permita adquirir seguridad y soltura en la construcción de líneas melódicas que den la impresión de haber sido creadas con libertad de movimiento.

Algo que debemos tomar en cuenta en la construcción de nuestra línea melódica es la continuidad expresiva, y de esto surge la necesidad del grado conjunto como elemento esencial y alma de la melodía, pero si utilizamos saltos, que evidentemente son válidos, que no sean de gran amplitud o en su defecto que estén

debidamente compensados, es decir, que cambiemos de dirección por grado conjunto después de dicho salto.

Es inexpressiva una línea melódica que está construida por movimientos disjuntos de una manera reiterativa, como si estuviera mutilada, por lo que cada vez que realicemos un intervalo melódico de octava es importante que no venga precedido de un giro en la misma dirección, porque se destruye la continuidad de la línea.

Como ya hemos mencionado, se debe cuidar que no haya presencia de arpeggios, porque destruyen el carácter del contrapunto, sin embargo, el aceptar o rechazar estas fórmulas dependerá del valor de las figuras que realicen el giro, es decir, la duración de las notas. A este respecto, Francisco Calés se pronuncia diciendo que “En redondas es siempre practicable, especialmente si las notas que lo integran radican sobre bases armónicas diversas [...] [pero] en blancas y negras deberá restringirse su uso”⁹.

También es importante que cuando nos ajustemos a un quebrado rítmico cuidemos que no se produzcan saltos entre un compás y otro después de un giro por grado conjunto en la misma dirección; incluso el conocido camino corto, la 3.^a, no es conveniente usarlo para saltar una barra de compás cuando va después de un movimiento de grado conjunto.

Un movimiento melódico por grado conjunto con una dirección determinada, tiende a descansar sobre la primera nota del tiempo fuerte del compás a donde llega, resolviendo en la misma dirección en que se inició y con la misma tendencia de grados conjuntos, es como si fuera una inercia de resolución, por lo que se debe evitar este tipo de saltos llegando al primer tiempo de compás con las características antes mencionadas, es decir, por salto.

En lo que respecta al movimiento general de la línea, es conveniente no fragmentarla, es decir, que no dé la sensación de estar integrada por bloques o secciones claramente diferenciados de tal manera que pierda su coherencia de

⁹ *Ibid.*, p. 24.

movimiento y dirección como un todo y no en partes. En este sentido se aconseja cuidar un espacio o ámbito de movimiento enmarcado en una 10.^a u 11.^a, entre la nota más aguda y más grave de nuestro conjunto melódico¹⁰.

Otro aspecto relacionado con el manejo de la línea melódica es que cada tensión ascendente de ésta sea compensada por una relajación descendente y viceversa, como si buscáramos de alguna forma el movimiento sinusoidal¹¹.

Por otro lado, no es conveniente que realicemos una insistente presentación de escalas ascendentes y descendentes, o viceversa, una después de otra. En este sentido, se sugiere también que no polaricemos la línea, es decir, que no sea reiterativa la presentación de determinada nota, de tal forma que parezca que todo gira en torno a ella: a esto le llamaremos, precisamente, como dice Calés, polarizar la línea¹².

Si en nuestro sentir creativo surge la inquietud de introducir cromatismos en la melodía, es sumamente importante que los evitemos porque en sí representan una contradicción con la naturaleza específicamente vocal del contrapunto severo.

Para un buen final melódico, es aconsejable que no se haya presentado previamente ese mismo giro porque restaría interés y evidentemente anularía el efecto sorpresa.

CUESTIONARIO I

1. ¿Qué se entiende por contrapunto?
2. ¿Cuál es la definición etimológica de contrapunto?
3. ¿Qué se entiende por polifonía?
4. ¿Qué es un *Cantus Firmus* (c.f.)?
5. ¿Qué es un *Canto Dado* (c.d.)?
6. ¿Cuál es la diferencia entre c.f. y c.d.?
7. ¿Con qué grado debe comenzar un c.f.?

¹⁰ *Ibid.*, p. 21.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p. 21: “Además de restringida en su ámbito digamos ya que la línea vocal contrapuntante deberá ser sensiblemente ondulada, de modo tal que cada tensión o esfuerzo ascendente de la misma sea compensado por una relajación descendente, y viceversa”.

8. ¿Con qué grados termina siempre un c.f.?
9. ¿Cuáles son las opciones de finales tradicionales de un c.f.?
10. ¿Cuántas son el mínimo y el máximo de notas, convencionalmente, que debe contener un c.f.?
11. ¿Cuáles son los intervalos melódicos empleados en el transcurso de un c.f.?
12. ¿Cuáles son los intervalos melódicos que no se deben practicar, aparte del intervalo de séptima?
13. ¿Qué hacemos después de varias notas que en la misma dirección suman un intervalo disminuido o de 7.^a menor?
14. ¿Qué hacemos después de varias notas que en la misma dirección suman un intervalo aumentado?
15. ¿Qué hacemos después de varias notas que en la misma dirección suman un intervalo de 7.^a mayor?
16. ¿Podemos repetir una nota sucesivamente o el mismo giro melódico a la misma altura?
17. ¿Qué se entiende por la nota climática del c.f.?
18. ¿Cuáles son las características de dicha nota climática?
19. ¿Qué se entiende por “modo”?
20. ¿Cuáles son los modos que se utilizan en el estudio del contrapunto severo?
21. ¿Cuál es la diferencia entre un modo y una escala?
22. ¿Cuáles son las voces y extensiones utilizadas en contrapunto severo?
23. ¿Cuáles son los saltos sucesivos en la misma dirección que están prohibidos y cuáles son los permitidos como excepción?

Nota: Con el fin de obtener mejores resultados es necesario que el alumno sea capaz de contestar correctamente las preguntas de cada uno de los cuestionarios que se presentan según se vaya avanzando en el estudio.

EJERCICIO I

Aplicando la técnica adquirida, realice para cada una de las voces dos versiones de c.f. en las siguientes tonalidades:

- a) Para la voz de soprano, en Sol menor (g).
- b) Para la voz de alto, en Mi mayor (E).
- c) Para la voz de tenor, en Fa menor (f).
- d) Para la voz de bajo, en La mayor (a).

4.3 PARTE II

CONTRAPUNTO A DOS VOCES

PRIMERA ESPECIE (NOTA CONTRA NOTA)

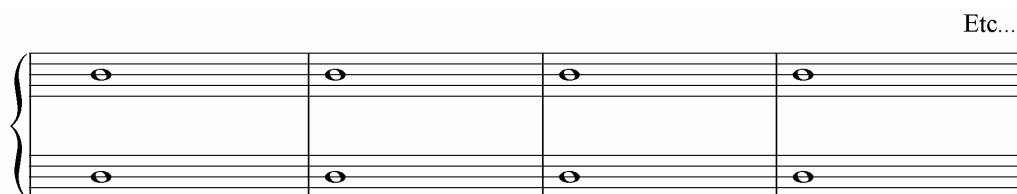
§ 27. Realización del contrapunto

Simplemente agregamos al c.f. conocido otra línea melódica con valores de igual duración llamada contrapunto, la cual colocamos por encima o por debajo y con las mismas características de construcción de un c.f., es decir, el tipo de intervalos melódicos permitidos, punto culminante, cuidado en fragmentos melódicos etc., y tendremos un contrapunto a dos voces llamado técnicamente de primera especie que se caracteriza por ser una nota contra otra.

Independientemente del número de voces que se manejen, primero debemos construir el c.f., pero con la obligación de no modificarlo en ningún caso una vez finalizado porque será sobre esta base que compondremos el contrapunto.

§ 28. Esquema de primera especie

En un contrapunto de primera especie a dos voces se distingue un formato o esquema que es conformado según las fórmulas rítmicas que representan tanto al c.f. como al contrapunto. Dicho esquema es el siguiente:

Ej. 286. Esquema de primera especie

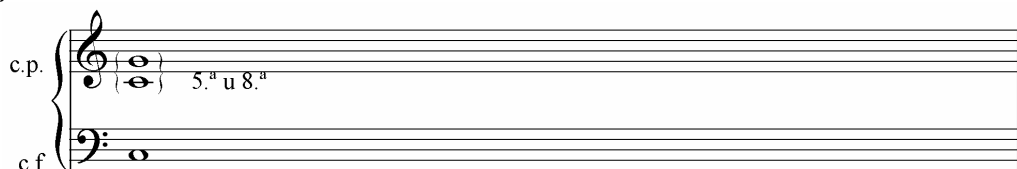
Nota: El c.f. puede encontrarse indistintamente en la voz superior o inferior.

§ 29. Elección de voces

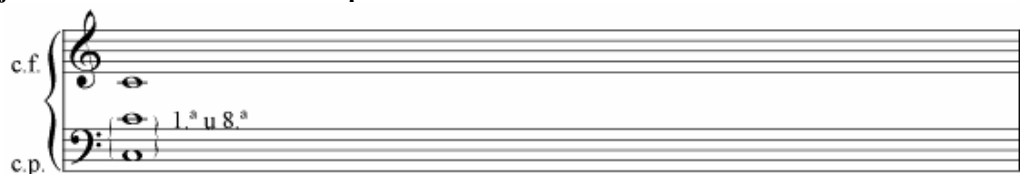
Además de las reglas que se han mencionado en la construcción de una línea melódica, ahora, al iniciar un contrapunto a dos voces, surge la necesidad de reglamentar el uso de éstas. Nos preguntamos: ¿Qué tesituras debemos escoger para cada una de las voces? Pues bien, es posible elegir la combinación que se desee entre las voces, por ejemplo: soprano-alto, soprano-tenor, soprano-bajo, alto-tenor, alto-bajo o tenor-bajo. Cualquier voz puede ser el c.f. o el contrapunto. Pero si escogemos, por ejemplo, la combinación de soprano con bajo, es importante evitar que el primero se desarrolle en la región más aguda de su extensión y que el segundo lo haga en la más grave de la suya o viceversa.

§ 30. Inicio de ejercicio

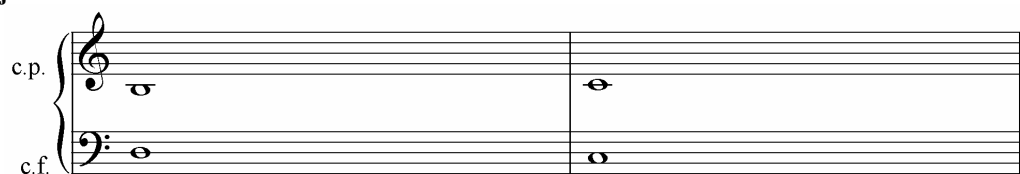
- a) Si el c.f. es inferior, el contrapunto comienza con un intervalo armónico de 5.^a u 8.^a justas:

Ej. 287. Inicio cuando el c.f. es inferior

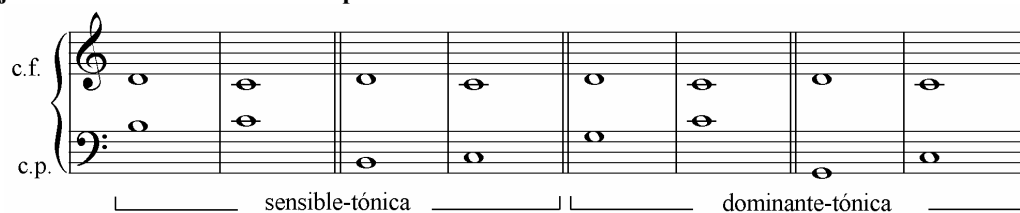
- b) Si el c.f. es superior el contrapunto comenzará con intervalo armónico de primera u 8.^a justas:

Ej. 288. Inicio cuando el c.f. es superior**§ 31. Final de ejercicio**

- a) Si el c.f. es inferior, el contrapunto superior concluirá con la sucesión melódica de sensible y tónica.

Ej. 289. Final cuando el c.f. es inferior

- b) Si el c.f. es superior, el contrapunto inferior terminará con la sucesión melódica: sensible – tónica, o dominante – tónica.

Ej. 290. Final cuando el c.f. es superior**§ 32. El transcurso del c.f.**

En los números anteriores aprendimos cómo comenzaba y terminaba un ejercicio. Ahora veremos qué es lo que podemos hacer en el transcurso. Básicamente, lo que vamos a reglamentar es qué tipo de intervallos armónicos podemos emplear en nuestro contrapunto a dos voces primera especie, es decir, el intervalo armónico que

debe haber entre el c.f. y la melodía que estamos agregando, ya sea arriba o abajo. Estos intervalos serán denominados consonancias armónicas reales.

Cuadro 47. Consonancias armónicas reales utilizadas entre el c.f. y el c.p.

Intervalo	clasificación
3. ^a	Mayor o menor
5. ^a	Justa
6. ^a	Mayor o menor
8. ^a	Justa

§ 33. Forma de abordar los intervalos de 5.^a y 8.^a

Cuando realicemos un intervalo armónico de 5.^a u 8.^a, es necesario que lleguemos a él por movimiento contrario. Los demás intervalos no están supeditados a normas específicas que determinen la forma de abordarlos.

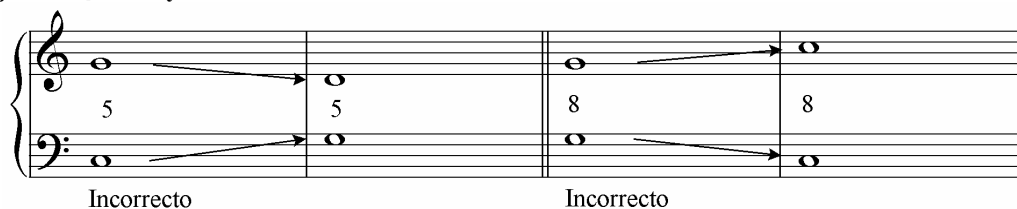
Ej. 291. Forma de abordar los intervalos armónicos de quinta o de octava



§ 34. Las quintas y octavas contrarias

No se permiten las quintas o las octavas contrarias.

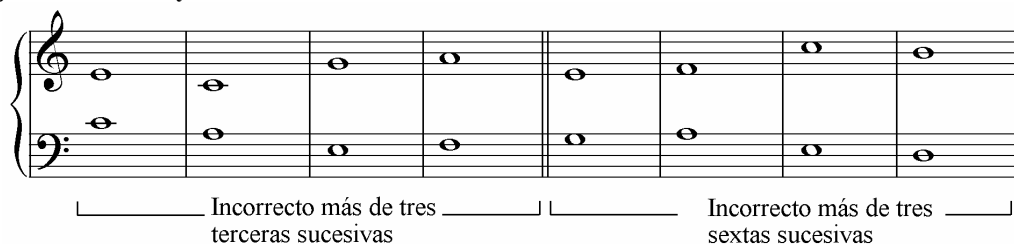
Ej. 292. Quintas y octavas contrarias



§ 35. Las terceras y sextas sucesivas

Por cuestión de estilo contrapuntístico, es necesario evitar practicar más de tres terceras o sextas sucesivas.

Ej. 293. Terceras y sextas sucesivas incorrectas



§ 36. Los cruzamientos de voces

No debemos realizar cruzamientos de voces, es decir, cuando una línea toma el lugar de otra, pasando a ser sus sonidos, transitoriamente, superiores o inferiores a la voz cruzada¹³.

§ 37. Separación máxima entre las voces

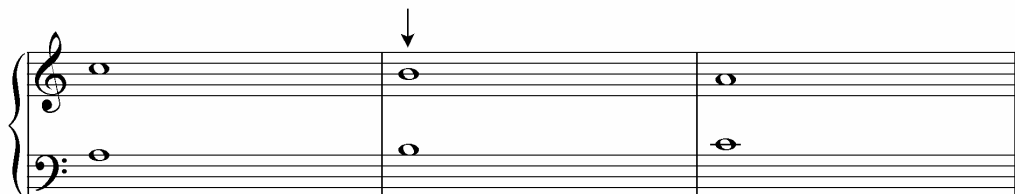
Como separación máxima entre las voces consideramos una 12.^a, y como excepción una 15.^a.

§ 38. Duplicación de los grados de la escala

Al trabajar a dos voces los grados que no deben ser duplicados son la sensible y el sexto grado alterado del modo menor.

Sin embargo, como excepción, podremos duplicar la sensible pero sólo cuando se produce por grados conjuntos y movimiento contrario¹⁴.

¹³ Los cruzamientos los acepta Calés pero con cautela y entre voces de distinta naturaleza como son el contralto y el tenor, sin embargo, para evitar confusión evitaremos esta práctica: “No todos los cruzamientos son practicables en el mismo grado. Especialmente recomendable es el cruzamiento contralto-tenor, cuando este último desarrolla un punto interesante –digno de ser subrayado– en su discurso melódico [...]. En todo caso el cruzamiento no deberá ser persistente ni exceder del intervalo de 6.^a entre las voces cruzadas” (*Ibid.*, p. 10).

Ej. 294. Duplicación aceptada de la nota sensible**§ 39. Las notas climáticas**

Con relación a la nota llamada climática o punto culminante, ésta se debe presentar también en el contrapunto cuando éste es superior, pero con el cuidado de no hacer coincidir su ubicación con la que presenta el c.f. ya que esto restaría autonomía a las líneas.

Ahora bien, cuando nuestro contrapunto es inferior no estamos obligados a presentar una nota culminante o climática.

Este aspecto es importante ya que después de saber cómo iniciamos y terminamos un contrapunto, además de los intervalos que podemos realizar en el transcurso y la forma de abordar las quintas y octavas, debemos darle un sentido orgánico y coherente a nuestra línea. La dificultad se presenta cuando por un lado es necesario conectar lo más natural y directamente posible dos puntos y, por otro, esforzarse en lograr un grado de variedad e independencia en la conducción. Esta es una gran dificultad que se presenta a lo largo de toda la composición de la línea melódica contrapuntística.

¹⁴ Para Amando Blanquer el trato que debe tener en contrapunto la nota sensible es diferente que en armonía, por lo que permite por un lado su posible duplicación y, por otro, su resolución a otro grado que no sea la tónica: “Se admite la duplicación de la nota sensible si se produce por grados conjuntos y movimiento contrario [...]. La nota sensible generalmente adquiere un trato especial debido a la atracción que sobre ella ejerce la tónica. Sin embargo, en contrapunto, puede dirigirse a cualquier otra nota que no sea la tónica a condición de que una de las voces proceda por movimiento contrario”. (BLANQUER, Amando: *Técnica del contrapunto*. Madrid, Real Musical, 1975, p. 38). Para Francisco Calés es posible la duplicación de sensible en el contrapunto de segunda especie pero cuando se produce en la segunda blanca. También en esta especie acepta la duplicación del sexto grado alterado del modo menor. (Véase CALÉS, F.: *Tratado de contrapunto...*, *op. cit.*, p. 33).

Es obvio que nuestra línea en busca de coherencia tenga un sentido o dirección, pero, ¿cuál es ese sentido?, ¿hacia dónde va? No se trata de comenzar y terminar con tónica sin importar lo que suceda en el transcurso.

Para evitar esta tendencia nos basaremos precisamente en el clímax, por eso es aconsejable realizarlo aunque el contrapunto sea inferior, porque éste sirve como punto intermedio de la línea melódica y es por lo que no se permite que repitamos esa nota culminante ya que distorsiona el sentido intermedio. Lo importante es de qué forma vamos a alcanzar convincentemente el clímax y luego llegar a la tónica final. (Véase complemento, inciso B).

§ 40. Saltos simultáneos en la misma dirección

No practicaremos saltos simultáneos en la misma dirección. La excepción son los saltos de cuarta.

Ej. 295. Saltos simultáneos

Excepción

Incorrecto Incorrecto Correcto

§ 41. El unísono

La ausencia de intervalo entre dos sonidos que se articulan simultáneamente se llama “unísono” y es éste el que debemos evitar realizar en el transcurso de nuestro ejercicio, aceptándose sólo al final. (Véase el complemento, inciso C).

§ 42. El cifrado contrapuntístico

Este cifrado se refiere a señalar con números arábigos solamente los intervalos armónicos de 1.^a, 5.^a y 8.^a, debido a que son los intervalos que causan los principales problemas técnicos.

Ej. 296. Contrapunto a dos voces de primera especie, nota contra nota. (Nótese el cifrado contrapuntístico).

Para tenor y alto

c.f.

c.p.

6

4.^a aumentada

Para tenor y alto

c.f.

c.p.

7

Para bajo y soprano

Nota: Se recomienda tocar y analizar los ejemplos, comentarlos en clase y sacar conclusiones. Algunos giros melódicos pueden ser mejorados.

COMPLEMENTO

A) Elección del intervalo para iniciar el contrapunto

De las opciones que se nos dan para iniciar nuestro contrapunto, ¿qué intervalo armónico debemos elegir como el más conveniente? Según los criterios de Felix Salzer, los aspectos que hay que tomar en cuenta para elegir qué intervalo utilizamos para iniciar un ejercicio están relacionados íntimamente con el sentido tonal y, sin lugar a dudas, también con una dirección horizontal melódica. Se dice que cuando el c.f. está en la voz inferior iniciamos el contrapunto con un intervalo armónico de octava o de quinta. Ahora bien, como la primera nota con la que comienza el c.f. es siempre la tónica, si iniciamos con una octava o una quinta, como indica la norma, crea un sentido de fuerza para establecer la tonalidad, siendo esto lo adecuado, sin embargo, podemos pensar que también el unísono refuerza la nota tonal, pero como muchos de los c.f. comienzan con un movimiento ascendente desde la tónica, el movimiento interdependiente de la línea se torna presionado para saltar¹⁵.

Cuando el contrapunto es inferior, debemos iniciar con intervalo armónico de octava o unísono, pues bien, la octava tiene la misma función como cuando el

¹⁵ SALZER, Felix: *Audición Estructural, (Coherencia Tonal en la Música)*. Barcelona, Labor, 1990, p. 79.

contrapunto es superior. Considerando las razones por las que no practicamos el unísono en el contrapunto superior, cuando éste es inferior, se convierte en una ventaja y ahora sí lo podemos utilizar, ya que el contrapunto marchará en movimiento contrario al c.f. ascendente¹⁶.

En cuanto al intervalo de quinta, cuando el contrapunto es inferior, es de suponer que no lo utilizamos porque esto genera un acorde o entidad sonora con características fuera de tono¹⁷. Supongamos que nuestro ejercicio está en el tono de Do, por lo tanto la primera nota del c.f. será la tónica, o sea el Do, entonces al escribir nuestro contrapunto inferior escogiendo el intervalo de quinta, nos daría la nota Fa, y esto sería inadmisibile en el sentido tonal, porque nos produciría la sonoridad de un acorde de Fa – La – Do, y para comenzar un ejercicio contrapuntístico no es aceptable. No se permite en contrapunto severo utilizar el unísono en el transcurso del ejercicio porque tiende a provocar cierta sensación conclusiva¹⁸, además de dar la impresión que desaparece una de las voces, por eso sólo es conveniente dicho intervalo para el principio o el final.

Respecto al final, se concluye que podemos terminar con intervalo de octava o unísono, ya sea que el contrapunto esté en la parte superior o inferior. Esto es porque al tener siempre el c.f. un final con carácter descendente, el unísono es recomendable con el contrapunto inferior, y la octava cuando el contrapunto es superior. De esta manera aseguramos un final por movimiento contrario, siendo más aceptado a efectos de interdependencia de la línea¹⁹.

B) Planificación de un ejercicio

Técnicamente ya tenemos los elementos para hacerle un contrapunto a un c.f., pero, ¿de qué manera lo vamos a ir construyendo? Esto es importante, porque si sólo nos dedicamos a observar las reglas de inicio y final, además de los intervalos

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

armónicos que se permiten en el transcurso, sin tomar en cuenta la melodía como un todo, resulta lo que llamaríamos un contrapunto producto del azar.

Es lógico que nuestra mente no esté entrenada par inventar por anticipado toda la línea melódica, pero debemos esforzarnos en tener presentes algunos objetivos generales, previniendo y planificando mentalmente dos o tres compases por adelantado y usando como estrategia la nota climática para llegar a ella y dejarla de una manera convincente²⁰, aplicando la técnica que hemos estudiado respecto al movimiento melódico: suma de intervalos, compensaciones, sucesiones, y saltos, entre otros.

C) ¿Qué razón se puede argumentar para prohibir el paralelismo de quintas, octavas y unísonos?

Primero, esto no debe basarse en el gusto provocado por las sonoridades de estos intervalos, ya que la técnica contrapuntística a través de la historia ha sufrido importantes cambios. Esto se fundamenta en las propiedades de la conducción de la voz y así se deduce qué intervalos se suceden coherentemente si se utilizan en movimiento paralelo y cuáles se perciben mejor por separado. Como uno de los aspectos que cuida el contrapunto es el desarrollo independiente o interdependiente de la conducción de la voz, resulta evidente que el unísono o la octava en movimiento paralelo estropea el desarrollo melódico ya que las voces usan el mismo sonido, en el mismo o en diferente índice acústico²¹.

En lo que respecta a las quintas, estos intervalos presentan dos notas diferentes con respecto a las octavas o unísonos, y trae como consecuencia, como dice Salzer, que se presente un carácter tonal muy fuerte²². Supongamos que escuchamos por ejemplo un Do y un Sol, inmediatamente sólo podemos considera una posibilidad en cuanto a entidad tonal o acórdica, es decir un Do – Mi – Sol; sin embargo, si escuchamos un Mi – Sol, o un Mi – Do, o sea una tercera o una sexta, se produce una

²⁰ *Ibid.*, p. 80.

²¹ *Ibid.*, p. 78.

²² *Ibid.*

ambigüedad tonal más débil y que nos induce a “pensar auditivamente”, valga el término, en Mi – Sol – Si o en Do – Mi – Sol, en el caso de la tercera, y en Do – Mi – Sol o La – Do – Mi, en el caso de la sexta, creando más libertad en la conducción de la línea, y es por lo que se considera a las terceras y las sextas como una especie de intervalos neutros en el sentido tonal, aunque, sin embargo, cuando ya se suceden más de tres terceras o sextas paralelas se crea un efecto folclórico que debe evitarse.

Con las quintas paralelas, el oyente deja de percibir dos entidades melódicas y se orilla hacia el sentido vertical, que es la característica tonal de una quinta. Tomemos también en cuenta que la quinta es el tercer armónico de una fundamental, y por lo tanto su fuerza de atracción y dependencia es inminente. Por esta razón se establece que no debemos producir paralelismos de quintas²³.

En otro sentido, Salzer concluye que el contrapunto severo, o dicho de otra forma el contrapunto en su forma más pura, nos marca reglas precisas de cómo abordar las quintas y octavas, asentando que éstas deben ser abordadas por movimiento contrario y la razón es de que cuando alcanzamos dichos intervalos por movimiento directo impera el sentido vertical que define el tono causando trastornos en el sentido de continuidad de la horizontalidad²⁴.

CUESTIONARIO II

1. ¿Con qué intervalos armónicos comienza el contrapunto cuando el c.f. es inferior?
2. ¿Con qué intervalos armónicos puede comenzar el contrapunto cuando el c.f. es superior? Explique por qué.
3. Si el c.f. es inferior, ¿cómo debe concluir el contrapunto superior?
4. Si el c.f. es superior, ¿cómo debe terminar el contrapunto inferior?
5. ¿Cuáles son los intervalos armónicos que se permiten en el transcurso del ejercicio?
6. ¿De qué manera se deben abordar los intervalos armónicos de 5.^a y 8.^a?
7. ¿Se prohíben o se permiten las quintas u octavas contrarias?

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

8. ¿Qué se dice en cuanto a la realización de más de tres terceras o sextas sucesivas?
9. ¿Cuál es la máxima separación entre las voces?
10. ¿Un contrapunto superior está obligado a presentar nota climática?
11. ¿Un contrapunto inferior está obligado a presentar nota climática?
12. No se permiten saltos simultáneos en la misma dirección, pero, ¿cuál es la excepción?
13. ¿Se permite el unísono en el transcurso del ejercicio?
14. ¿Qué intervalos se limita a señalar el cifrado contrapuntístico?
15. ¿De qué manera se señalan estos intervalos, es decir, con números arábigos o romanos?

EJERCICIO II

Aplicando la técnica adquirida, realice cuatro ejercicios en primera especie, nota contra nota. Dos en modo mayor y dos en modo menor, utilizando los *cantus firmus* propuestos como ejemplo en la parte anterior. Si es necesario transporte el c.f. para adecuarlo a la voz que elija, ya sea soprano, alto, tenor o bajo. Alterne el c.f. en cada ejercicio colocándolo arriba o abajo²⁵.

4.4 PARTE III

CONTRAPUNTO A DOS VOCES

SEGUNDA ESPECIE BINARIA (DOS NOTAS CONTRA UNA)

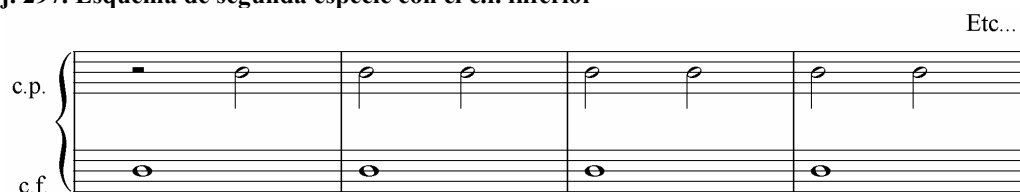
§ 43. Descripción de la especie

En esta especie trataremos dos notas blancas contra una redonda o unidad del c.f., iniciando el primer compás en el tiempo fuerte con un silencio de blanca y en el

²⁵ En el modo menor, si el contrapunto es superior, termine con la sucesión melódica: sensible-tónica o con la escala melódica, es decir, con el sexto grado alterado ascendentemente y luego la sensible. En el transcurso del ejercicio podemos utilizar también la escala melódica, pero sólo si se justifica melódicamente.

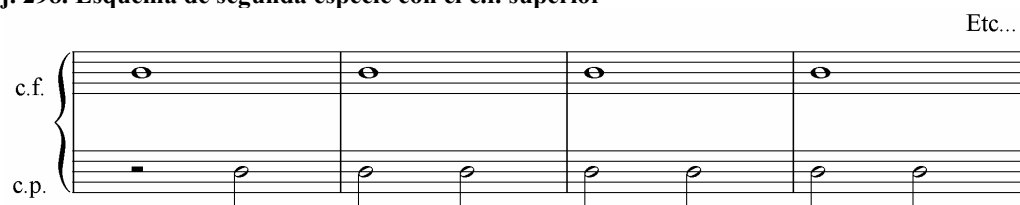
débil con su figura de nota propia. De esta manera se acentúa desde el principio la naturaleza de la especie.

Ej. 297. Esquema de segunda especie con el c.f. inferior



O bien, si el c.f. está arriba, quedará así:

Ej. 298. Esquema de segunda especie con el c.f. superior



§ 44. Cómo iniciar el ejercicio

Las reglas de cómo iniciar el ejercicio son las mencionadas en el número § 30 las cuales se refieren al intervalo armónico que se debe producir entre la primera nota del c.f. y la primera del contrapunto.

§ 45. Función de cada nota

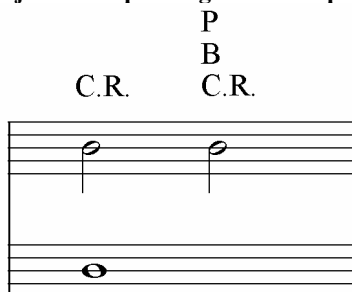
Cada una de las dos notas blancas tiene un potencial específico, es decir, presenta posibilidades diferentes de interactuar con el c.f.²⁶.

²⁶ La importancia de esta especie radica en la introducción de la disonancia, siendo ésta muy importante en el desarrollo de la música tonal, razón por la cual algunos tratados separan cada una de las disonancias de la música según la especie, por ejemplo, la nota de paso se introduce en la segunda especie, el bordado en la tercera especie, la síncopa –el retardo– en la cuarta, y en la quinta especie se introducen todas. De cualquier manera, es importante relacionarnos lo más pronto posible con estas disonancias, por esta razón nosotros incluimos desde la segunda especie el bordado, también llamado floreo. Recordemos que todas las disonancias de la música tonal se basan en las tres mencionadas anteriormente, por eso su importancia en cuanto a su comprensión y aplicación.

La primera nota blanca de cada compás deber producir únicamente consonancia armónica real, es decir los intervalos armónicos de 3.^a, 5.^a, 6.^a u 8.^a. (Véase cuadro 47).

La segunda nota de cada compás puede producir también consonancia armónica real, o bien, consonancia o disonancia con función de nota de paso o bordado (floreo).

Ej. 299. Esquema general del potencial de cada nota en la segunda especie binaria



P= Nota de paso; B= Bordado; CR= Consonancia real (intervalos de 3.^a, 5.^a, 6.^a u 8.^a).

El hecho de utilizar la segunda blanca como posible disonancia, aumenta y enriquece el sentido del movimiento contrapuntístico porque en la primera especie partimos de un intervalo estable, consonante o neutro, como puede ser el intervalo de tercera o sexta, y pasamos a otro de iguales características. Pero en esta especie, como se presenta la segunda blanca con un potencial de ser consonancia o disonancia, en este último caso nos provoca una sensación de movimiento, dirección, sentido; todo esto nos lleva a concluir que sí hay movimiento, pero, ¿a dónde vamos?, pues bien, esto es lo que Schenker llama movimiento dirigido, es decir una nota que no siendo real propiamente, es decir una disonancia, nos conduce como un puente a una estabilidad sonora, hacia un punto firme con un poder gravitacional, llamémosle estructura, un centro que mantiene atracción y en torno a él giran otros que de una manera simplista se puede definir como poseedores de esta misma característica estructural o tonal. (Véase SALZER, F.: *Audición Estructural...*, op. cit., pp. 82-84).

Ej. 300. Potencial de cada nota

Nota: Los corchetes indican que hay una repetición de un giro melódico, sin embargo, se acepta porque no coinciden rítmicamente. (Véase § 21).

§ 46. Forma de abordar la quinta u octava en la segunda especie a dos voces

Todo intervalo armónico de 5.^a y 8.^a ubicado a principio de compás continúa abordándose por movimiento contrario.

§ 47. De los movimientos contrarios y paralelos de las quintas y octavas

- a) Están rigurosamente prohibidas las quintas u octavas paralelas y contrarias de tiempo fuerte a tiempo fuerte, o de débil a fuerte.

Ej. 301. Representación del tiempo fuerte (F) y débil (D)

- b) Se prohíben las octavas paralelas de débil a débil.
- c) Se prohíben las quintas paralelas de débil a débil, a menos que alguna de las dos o las dos se considere extraña(s), es decir, nota de paso o bordado.
- d) Se permiten las quintas y octavas contrarias de tiempo débil a tiempo débil

Ej. 302. Quintas y octavas contrarias permitidas

Correcto

Correcto

§ 48. Errores no considerados

Todo supuesto error separado por el equivalente a un compás no cuenta para efectos de chequeo técnico.

§ 49. El unísono aceptado en el transcurso

Se permite esporádicamente el unísono en el transcurso del ejercicio, pero solamente en tiempo débil.

§ 50. Finales sugeridos**Ej. 303. Finales para la segunda especie binaria**

c.p. c.f. c.f.

c.f. c.p. c.p.

7 c.f. c.f. c.f.

c.p. c.p. c.p.

§ 51. La síncopa para el final

Podemos utilizar el recurso de la síncopa con función de retardo cuando la antepenúltima nota del c.f. permite la preparación del retardo²⁷.

Ej. 304. Calés Otero, Francisco: Ejemplos de finales con síncopa. (En Calés Otero, Francisco: *Tratado de contrapunto...*, 1997, p. 40).

The image displays two musical examples of syncopated endings. Each example is presented in two systems of staves. The first system shows a treble staff with a syncopated melody and a bass staff with a constant note. The second system shows a treble staff with a syncopated melody and a bass staff with a constant note. The notation includes notes, rests, and accidentals, with some notes marked with 'c.p.' and 'c.f.'.

Nota: Esta fórmula sincopada se acepta también cuando el contrapunto es inferior. Sólo considérese que el retardo, en estos finales, cuando es superior debe provocar disonancia de 7.^a y, si es inferior, de 2.^a. Asimismo, obsérvese que el último compás es siempre una redonda que hace octava o unísono.

²⁷ Aparte de Francisco Calés, también Amando Blanquer autoriza como final la síncopa con función de retardo, agregando, además, la posibilidad de hacer retardo inferior de segunda: “Dadas las dificultades que entraña la escritura de esta especie, y con el fin de no reiterar giros o fórmulas melódicas, excepcionalmente en el penúltimo compás se permite la síncopa”. (BLANQUER, A.: *Técnica del Contrapunto*, op. cit., p. 46). Otro tratadista que se pronuncia a favor de este recurso es Joaquín Zamacois: “El sustituir la segunda especie por la primera o por la cuarta (empleando un retardo) en el penúltimo compás, constituyen excepciones escolásticamente admitidas cuando la continuación con la segunda crea problemas insolubles”. (ZAMACOIS, Joaquín: *Ejercicios de contrapunto*. Barcelona, Boileau, 1977, p. 16).

Ej. 305. Zamacois, Joaquín: Ejemplo de contrapunto de segunda especie, de Beethoven. (En Zamacois, Joaquín: *Ejercicios de contrapunto*. 1977, p. 17).

Nota: En este ejercicio de Beethoven encontramos entre el 5.º y el 6.º compás quintas paralelas de tiempo débil a tiempo débil pero se justifica técnicamente porque la segunda quinta es extraña, es decir, se produce con una nota de paso. (Véase § 47, inciso c).

Ej. 306. Salzer, Felix: Ejemplo de contrapunto de segunda especie. (En Salzer, Felix: *Audición Estructural...*, 1990, Ej. 45, p. 323).

Nota: En este ejercicio se puede ver la aplicación de la primera especie en el penúltimo compás, tal como lo avala Joaquín Zamacois. (Véase nota al pie de página n.º 27).

COMPLEMENTO

En el discurso musical de nuestros ejercicios, llevamos sin lugar a dudas un ritmo perfectamente identificable según la especie. Asimismo, la armonía de una línea melódica contribuye también al sentido rítmico, por consiguiente estamos hablando de un *ritmo armónico*. En pocas palabras, lo que se aconseja para lograr

este objetivo es que procuremos, en lo posible, realizar un acorde por compás de tal manera que al analizar la segunda blanca resulte un libre cambio de posición de un acorde o, en su defecto, sea un paso o bordado y nos conduzca a un intervalo consonante²⁸. Sin embargo, Walter Piston nos dice que “en la música bien organizada es frecuente que tanto el ritmo armónico como el melódico muestren cierto grado de flexibilidad”²⁹, por lo que en nuestro curso nos decantaremos por la teoría de la libertad en el ritmo armónico.

En otro sentido, tanto en armonía como en contrapunto, el acorde de cuarta y sexta, es decir, la segunda inversión, debe ser evitado, salvo cuando se utiliza en circunstancias muy específicas que le confieren interés, eximiéndolo del efecto disonante que normalmente se le atribuye. Es evidente que con los intervallos armónicos que se nos permite practicar no es posible realizar el acorde de cuarta y sexta, sin embargo, a veces el sentido melódico sugiere el estado de segunda inversión y es importante que de alguna manera cuidemos este detalle que, aunque visualmente no se percibe, el oído relaciona el movimiento y establece internamente una segunda inversión. Por la subjetividad del tema daremos un ejemplo en el que podamos observar gráficamente lo que en su momento es un efecto auditivo y que debemos evitar, tanto en la segunda especie como en las subsiguientes.

Ej. 307. Calés Otero, Francisco: Ejemplo de la cuarta y sexta encubierta. (En Calés Otero, Francisco: *Técnica de Contrapunto...*, 1997, p. 34).

²⁸ CALÉS OTERO, F.: *Tratado de contrapunto...*, op. cit., pp. 33-34.

²⁹ PISTON, Walter: *Contrapunto*. Barcelona, Labor, 1992, p. 58.

CUESTIONARIO III (A)

1. ¿Cuántas notas contra el c.f. se trabajan en el contrapunto a dos voces segunda especie?
2. ¿Cómo termina un ejercicio en segunda especie binaria?
3. ¿Cuál es el potencial de cada nota en esta especie?
4. ¿Cómo se abordan los intervalos armónicos de 5.^a y 8.^a?
5. ¿Qué se prohíbe de tiempo fuerte a tiempo fuerte?
6. ¿Qué se permite de tiempo débil a tiempo débil?
7. Cuando tenemos un error separado por el equivalente a un compás, ¿lo tomamos en cuenta para efecto de chequeo técnico?
8. ¿Qué se menciona con relación al unísono?
9. ¿Cómo y cuándo podemos aplicar la síncope y hacer un retardo en el penúltimo compás?
10. ¿Qué características tiene el último compás de esta especie binaria?

EJERCICIO III (A)

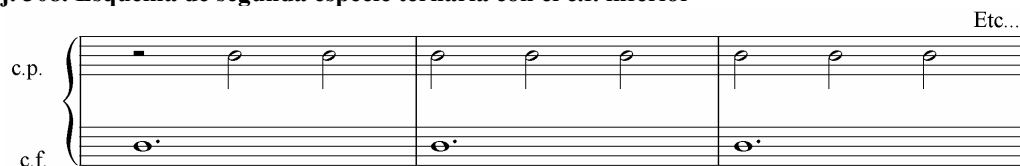
Aplicando la técnica adquirida, escoja alguno de los c.f. propuestos y realice cuatro ejercicios segunda especie binaria, dos notas contra una; dos en modo menor y dos en modo mayor. Alterne la posición del c.f.

4.4.1 CONTRAPUNTO A DOS VOCES

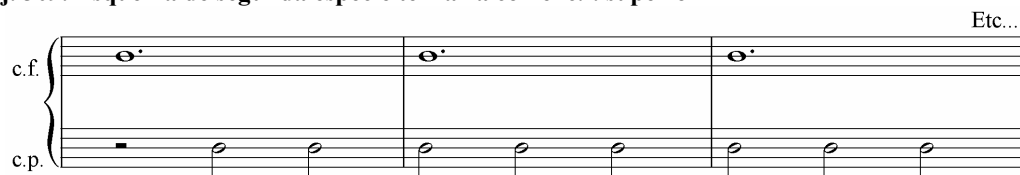
SEGUNDA ESPECIE TERNARIA (TRES NOTAS CONTRA UNA)

§ 52. Descripción de la especie

En esta especie trataremos tres notas blancas contra una redonda con puntillo del c.f., iniciando, como en la binaria, el primer compás con un silencio de blanca.

Ej. 308. Esquema de segunda especie ternaria con el c.f. inferior

O bien, si el c.f. está arriba, quedará así:

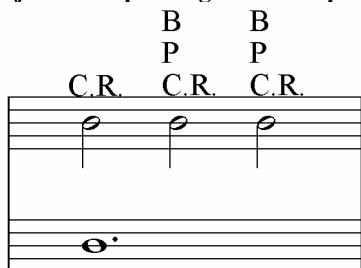
Ej. 309. Esquema de segunda especie ternaria con el c.f. superior**§ 53. Inicio de ejercicio**

La manera de iniciar el ejercicio es descrita en el § 30, es decir, si el c.f. es inferior, el contrapunto superior comienza con intervalo armónico de 5.^a u 8.^a justas, y si el c.f. es superior, el contrapunto inferior empieza con intervalo armónico de 1.^a u 8.^a justas.

§ 54. Funciones de las notas

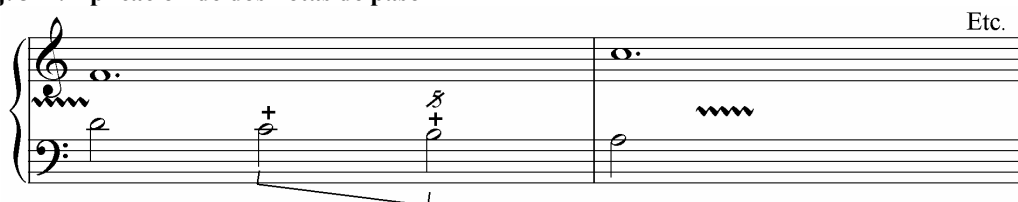
Cada una de las tres notas blancas tiene un potencial específico, es decir, presenta posibilidades diferentes de interactuar con el c.f. La primera nota de cada compás debe producir únicamente consonancia armónica real, o sea, los intervalos armónicos de 3.^a, 5.^a, 6.^a u 8.^a. (Véase cuatro 47). La segunda y tercera notas de cada compás pueden producir, aparte de consonancias armónicas reales, una disonancia de paso o bordado.

Ej. 310. Esquema general del potencial de cada nota en la segunda especie ternaria



P= Nota de paso; B= Bordado; CR= Consonancia real (intervalos de 3.^a, 5.^a, 6.^a u 8.^a).

Ej. 311. Aplicación de dos notas de paso



§ 55. Aplicación de la técnica general

Las normas expuestas que conforman la técnica general, es decir, todo lo descrito en cuanto a las quintas y octavas, los intervalos armónicos empleados en el transcurso, etc., se mantienen en uso.

§ 56. Finales sugeridos

Como ya sabemos cómo debemos iniciar y desarrollar un ejercicio, sólo daremos algunas sugerencias de finales característicos de esta segunda especie ternaria.

Ej. 312. Finales para la segunda especie ternaria

Ej. 313. Contrapunto a dos voces segunda especie ternaria

CUESTIONARIO III (B)

1. En la segunda especie ternaria, ¿cómo es el esquema que se forma?
2. ¿Cuál es el intervalo armónico que debe haber entre el c.f. y el contrapunto cuando el c.f. es superior y, asimismo, cuando es inferior?

3. En la voz que hace el contrapunto, ¿cuál es la nota que solamente puede ser consonancia armónica real (C.R.)?
4. ¿Con relación a su función consonante o disonante, ¿qué posibilidades tienen la segunda y la tercera nota del contrapunto?
5. ¿Seguimos considerando la técnica general, es decir, lo relacionado a la aplicación o tratamiento de las quintas y octavas, interválica, etc.?

EJERCICIO III (B)

Aplicando la técnica adquirida, escoja algunos de los c.f. propuestos y realice cuatro ejercicios de segunda especie ternaria, tres notas contra una; dos en modo mayor y dos en menor. Alterne la posición del c.f.

4.5 PARTE IV

CONTRAPUNTO A DOS VOCES

TERCERA ESPECIE BINARIA (CUATRO NOTAS CONTRA UNA)

§ 57. Descripción de la especie

En esta especie trataremos cuatro notas de figura de negra contra una redonda del c.f., iniciando el primer compás con un silencio de negra. El último compás debe formarse con dos redondas que hagan octava o unísono.

Ej. 314. Esquema de tercera especie binaria con el c.f. inferior

Etc...

c.p. {

c.f. {

O bien, si el c.f. está arriba, quedará así:

Ej. 315. Esquema de tercera especie binaria con el c.f. superior



§ 58. Inicio de ejercicio

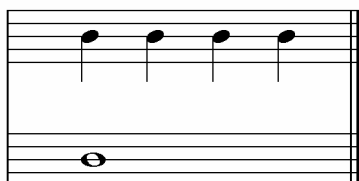
La manera de iniciar el ejercicio está descrita en el § 30, es decir, si el c.f. es inferior, el contrapunto superior comienza con intervalo armónico de 5.^a u 8.^a justas y, si el c.f. es superior, el contrapunto inferior empieza con intervalo armónico de 1.^a u 8.^a justas.

§ 59. Funciones de las notas

Cada una de las cuatro notas negras tiene un potencial específico, es decir que presenta posibilidades diferentes de interactuar con el c.f. La primera nota negra de cada compás debe producir únicamente consonancia armónica real, o sea, los intervalos armónicos de 3.^a, 5.^a, 6.^a u 8.^a. (Véase cuatro 2). La segunda, tercera y cuarta notas de cada compás pueden producir, aparte de consonancia armónica real, una disonancia de paso o bordado.

Ej. 316. Esquema general del potencial de cada nota en la tercera especie binaria

B B B
P P P
C.R. C.R. C.R. C.R.



P= Nota de paso; B= Bordado; CR= Consonancia real (intervalos de 3.^a, 5.^a, 6.^a u 8.^a).

§ 60. Aplicación de la técnica general

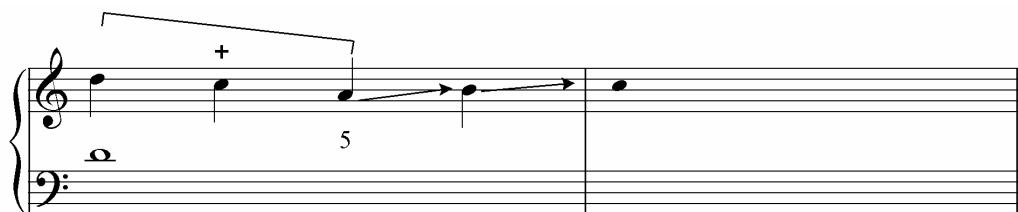
Las normas expuestas que conforman la técnica general, es decir, todo lo descrito en cuanto a las quintas, octavas, intervalos armónicos empleados en el transcurso, etc., se mantienen en uso.

§ 61. La escapada

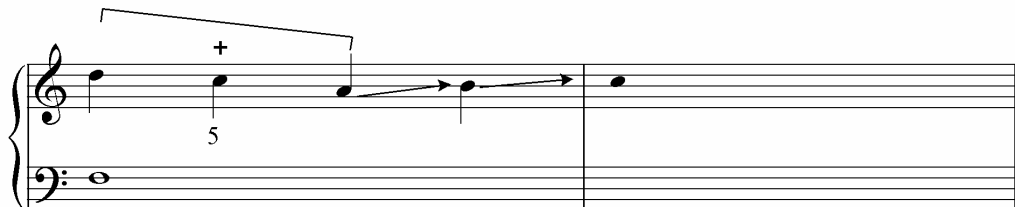
Además de que las últimas tres notas pueden ser ornamentos melódicos, ya sea de paso o bordado, podemos realizar con la segunda nota otro tipo de ornamento conocido con el nombre de escapada.

La descripción del movimiento que debe realizar la línea melódica para que la segunda nota sea considerada una escapada es la siguiente: El giro melódico consiste en salir de la primera nota hacia la segunda por grado conjunto descendente donde la segunda nota, que será la escapada, produce un intervalo armónico consonante o disonante con respecto al c.f. y, a continuación, bajemos ésta por intervalo de 3.^a para después ascender dos veces por grado conjunto³⁰.

Ej. 317. Escapada disonante (produce un intervalo armónico de 7.^a con respecto al c.f.)

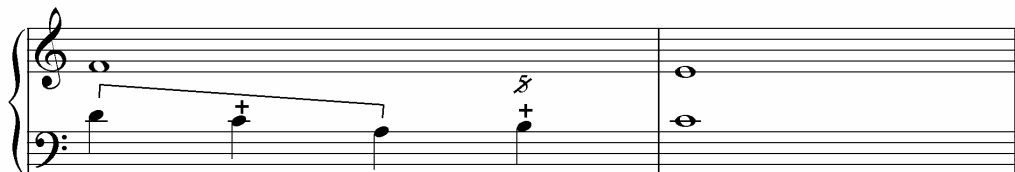


³⁰ Este ornamento se le conoce también como *cambiata* y puede ser trabajado en forma descendente o ascendente invirtiendo la dirección de los intervalos: “La *cambiata* aparece de dos formas: a) *descendente*, cuando la primera nota está un grado por encima de la última; b) *ascendente*, inversión de la anterior, cuando la primera nota está un grado por debajo de la última. La sucesión de notas de la *cambiata* es definida e inamovible” (SCHOENBERG, A.: *Ejercicios preliminares de contrapunto*. Barcelona, Labor, 1990, p. 50). Asimismo, véase FUX, Johann Joseph: *Gradus ad Parnassum*, (*The Study of Counterpoint*). New York, W.W. Norton & Company Inc., 1965, p. 51).

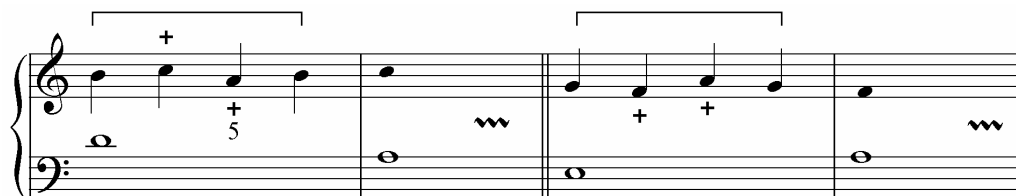
Ej. 318. Escapada consonante (produce un intervalo armónico de 5.^a con respecto al c.f.)

Nota: Esta escapada que produce un intervalo consonante de 5.^a es ornamento porque cumple con las características melódicas que debe tener una escapada, sustentándose evidentemente en la funcionalidad armónica de los demás elementos. Asimismo, aunque sea un intervalo consonante por el hecho de ser escapada se la considera nota extraña para efectos de chequeo técnico porque el conjunto sonoro forma un acorde de II en primera inversión.

A nuestra antigua regla (§ 47, inciso c) que dice: “Se prohíben las quintas paralelas de débil a débil, a menos que alguna de las dos, o las dos, se considere(n) extraña(s), es decir, nota de paso o bordado”, ahora podemos agregar la escapada.

Ej. 319. Escapada en voz inferior (produce un intervalo armónico de 4.^a con respecto al c.f.)**§ 62. El doble bordado**

Cuando la primera y la cuarta nota son la misma, podemos aplicar con las notas intermedias un ornamento llamado “doble bordado” o “floreo doble”, superior-inferior o inferior-superior. Cuando realicemos el superior-inferior, será necesario ascender una vez por grado conjunto:

Ej. 320. El doble bordado

Nota: Felix Salzer aconseja no abusar de la aplicación de los bordados o dobles bordados ya que esto hace que la melodía se perciba un tanto falsa o artificial. Por ejemplo, si en un compás utilizamos uno, lógicamente en el siguiente sería chocante presentar de nuevo este ornamento³¹. Por otro lado, nos dice también Salzer que, aunque este ornamento parece violentar la norma contrapuntística en la que no podemos abandonar una disonancia por grado disjunto para llegar a otra, el oído no lo percibe como puede ser apreciado en la grafía musical, sino por el contrario, relaciona orgánicamente el movimiento como un todo, percibiéndolo como una contracción de dos movimientos completos de bordadura que tienen un análisis justificable. En el momento de llegar a la consonancia, el oído conecta y comprende el todo como un adorno de una nota siendo éste un principio expuesto por Schenker y codificado como un simple embellecimiento que tiene la función de detener o retardar su llegada a diferencia de una progresión que denota movimiento hacia un punto adelante y en una única dirección³². Se verá más claro si se reduce un bordado a su equivalencia real en blancas y, un doble bordado a su equivalencia en redonda:

Ej. 321. Salzer, Felix: Ejemplo de reducción de un bordado en negras a blancas. (En Salzer, Felix: *Audición Estructural...*, 1990, Ej. 51 a, p. 324).

³¹ SALZER, F.: *Audición Estructural...*, op. cit., pp. 88-89.

³² *Ibid.*

Ej. 322. Salzer, Felix: Ejemplo de reducción de un doble bordado en negras a redonda.
(En Salzer, Felix: *Audición Estructural...*, 1990, Ej. 52 a, p. 324).

§ 63. Finales sugeridos

Ej. 323. Finales para la tercera especie binaria

Nota: en el modo menor se practica con el VI y VII grados alterados, o incluso sin alterar como se mencionó antes.

COMPLEMENTO

En esta especie se puede presentar también la sensación del acorde de cuarta y sexta por lo que es necesario evitar caer en esta circunstancia.

Ej. 324. Calés Otero, Francisco: Ejemplo de cuarta y sexta encubierta en la tercera especie. (En Calés Otero, Francisco: *Técnica de Contrapunto...*, 1997, p. 42).

Sin embargo, podemos utilizar el bordado disjunto, característico de esta especie, que por su movimiento destruye toda sensación de acorde en estado de segunda inversión, es decir en posición de cuarta y sexta.

Ej. 325. Calés Otero, Francisco: Ejemplo de floreo disjunto admitido. (En Calés Otero, Francisco: *Técnica de Contrapunto...*, 1997, p. 42).

También debemos tomar en cuenta en esta especie dos consideraciones con relación al unísono:

- a) No bordar unísono.
- b) No llegar a unísono por nota de paso incidiendo oblicuamente.

Ej. 326. Calés Otero, Francisco: Ejemplo de unísono bordado. (En Calés Otero, Francisco: *Técnica de Contrapunto...*, 1997, p. 43).

a)



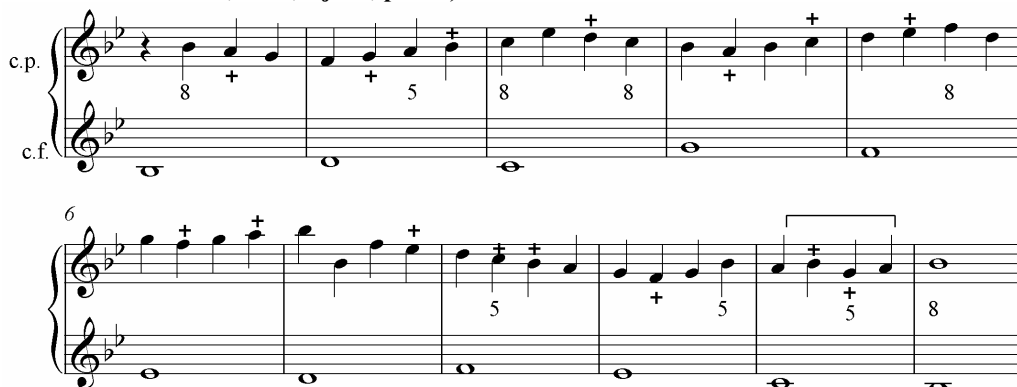
Ej. 327. Calés Otero, Francisco: Ejemplo nota de paso que incide oblicuamente en el unísono. (En Calés Otero, Francisco: *Técnica de Contrapunto...*, 1997, p. 43).

b)



Nota: Recordemos que todo supuesto error separado por el equivalente a un compás, o sea, cuatro negras, no se considera para efecto de chequeo técnico.

Ej. 328. Salzer, Felix: Ejemplo de contrapunto de tercera especie binaria. (En Salzer, Felix: *Audición Estructural...*, 1990, Ej. 55, p. 325).



Ej. 329. Torre Bertucci, José: Ejemplo de contrapunto de tercera especie binaria. (En Torre Bertucci, José: *Tratado de Contrapunto...*, 1947, Ej. 2, p. 43).

Floreo disjuncto

CUESTIONARIO IV (A)

1. En la tercera especie binaria, ¿cuántas notas se colocan en oposición a cada una del c.f.?
2. ¿Cómo iniciamos un contrapunto a dos voces, tercera especie binaria, cuando el c.f. está en el bajo?
3. ¿Cómo iniciamos un contrapunto a dos voces, tercera especie binaria, cuando el c.f. está arriba?
4. ¿Cuál es la función que puede tener cada una de las notas?
5. ¿Qué señala la técnica general respecto a las quintas y octavas?
6. ¿Cuál es la técnica para realizar una escapada?
7. ¿Cuál es la técnica para realizar un doble bordado o floreo?
8. ¿Qué se entiende por bordado o floreo disjuncto?
9. ¿Qué se entiende por el acorde de cuarta y sexta encubierta?

EJERCICIO IV (A)

Aplicando la técnica adquirida, escoja algunos de los c.f. propuestos y realice cuatro ejercicios en tercera especie binaria, cuatro notas contra una; dos en modo mayor y dos en modo menor. Utilice diferentes tonos de los aplicados en los ejercicios anteriores. Alterne la posición del c.f.

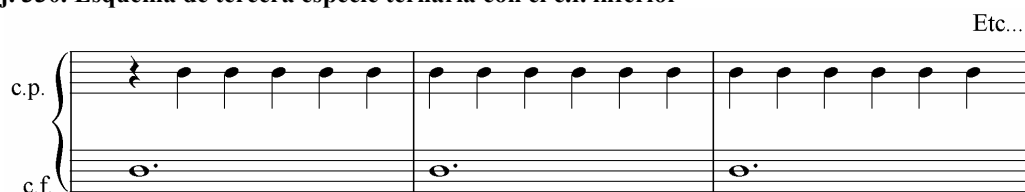
4.5.1 CONTRAPUNTO A DOS VOCES

TERCERA ESPECIE TERNARIA (SEIS NOTAS CONTRA UNA)

§ 64. Descripción de la especie

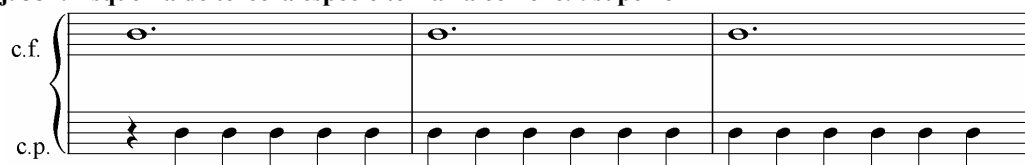
En esta especie trataremos seis notas de figura de negra contra una redonda como puntillo del c.f., iniciando el primer compás con un silencio de negra. El último compás debe formarse con dos redondas que hagan octava o unísono.

Ej. 330. Esquema de tercera especie ternaria con el c.f. inferior



O bien, si el c.f. está arriba, quedará así:

Ej. 331. Esquema de tercera especie ternaria con el c.f. superior



§ 65. Inicio de ejercicio

La manera de iniciar el ejercicio está descrita en el § 30, es decir, si el c.f. es inferior, el contrapunto superior comienza con intervalo armónico de 5.^a u 8.^a justas y, si el c.f. es superior, el contrapunto inferior empieza con intervalo armónico de 1.^a u 8.^a justas.

§ 66. El quebrado rítmico musical

Se pueden utilizar los compases de 3/2 ó 6/4

§ 67. Funciones de cada una de las seis negras en 3/2

Ej. 332. Esquema del potencial de cada nota en la tercera especie ternaria en 3/2

	B	B	B	B	B
	P	P	P	P	P
C.R.	C.R.	C.R.	C.R.	C.R.	C.R.

P= Nota de paso; B= Bordado; CR= Consonancia real (intervalos de 3.^a, 5.^a, 6.^a u 8.^a)

§ 68. Funciones de cada una de las seis negras en 6/4

Ej. 333. Esquema del potencial de cada nota en la tercera especie ternaria en 6/4

	B	B		B	B
	P	P		P	P
C.R.	C.R.	C.R.	C.R.	C.R.	C.R.

P= Nota de paso; B= Bordado; CR= Consonancia real (intervalos de 3.^a, 5.^a, 6.^a u 8.^a).

§ 69. Ubicación de la nota escapada

En la tercera especie binaria presentamos como nuevo ornamento la escapada y, ahora, en la tercera especie ternaria, vamos a aprender en qué nota podemos ubicar dicho ornamento ya que ahora tenemos seis notas.

Las características melódicas de la escapada, es decir, su técnica de aplicación, se deben seguir aplicando. Ahora bien, la razón por la que varía su posición es porque los pulsos débiles cambian según el quebrado musical utilizado.

§ 70. Ubicación de la escapada en el compás de 3/2

Ej. 334. Ubicación de la escapada en 3/2



§ 71. Ubicación de la escapada en el compás de 6/4

Ej. 335. Ubicación de la escapada en 6/4



Nota: La cruz [+] indica la nota donde se debe ubicar la escapada.

§ 72. Ubicación del doble bordado

Veamos ahora en qué lugar se puede ubicar el doble bordado según el quebrado musical.

En 3/2:

Ej. 336. Ubicación del doble bordado en 3/2



Ej. 337. Ubicación del doble bordado en 6/4



Nota: Las flechas indican que después de completar el doble bordado se deberá ascender una vez por grado conjunto.

§ 73. Finales sugeridos

En el contrapunto a dos voces, tercera especie ternaria, podemos utilizar los siguientes finales tradicionales:

Ej. 338. Finales para la tercera especie ternaria en 3/2

Two systems of two staves each, representing a 3/2 time signature. The notation includes various notes, rests, and fingerings (e.g., 5, 8, 1) for both voices.

Ej. 339. Finales para la tercera especie ternaria en 3/2 ó 6/4

Two systems of two staves each, representing a 3/2 or 6/4 time signature. The notation includes various notes, rests, and fingerings (e.g., 5, 8, 1) for both voices.

Ej. 340. Contrapunto de tercera especie ternaria

The musical score for Ej. 340 is written in 3/2 time. It consists of two systems. The first system has three measures. The second system has four measures, with a repeat sign at the end. The notation includes eighth notes, quarter notes, and rests, with fingerings (8, 5) and breath marks (+) indicated below the notes.

CUESTIONARIO IV (B)

1. En el contrapunto tercera especie ternaria, ¿cuántas notas van en oposición al c.f.?
2. ¿Cuál es la manera de iniciar un ejercicio de tercera especie ternaria?
3. ¿Cuáles son los quebrados rítmicos musicales que podemos utilizar en esta especie?
4. Después de practicar la escapada, ¿qué debemos hacer melódicamente?
5. ¿En qué notas se ubica el doble bordado según el quebrado rítmico musical y qué hacemos después melódicamente?

EJERCICIO IV (B)

Aplicando la técnica adquirida, escoja algunos de los c.f. propuestos y realice cuatro ejercicios en tercera especie ternaria, seis notas contra una, dos en modo mayor y dos en modo menor. Utilice diferentes tonos de los aplicados en los ejercicios anteriores. Alterne la posición del c.f.

4.6 PARTE V

CONTRAPUNTO A DOS VOCES

CUARTA ESPECIE BINARIA (SÍNCOPAS)

§ 74. Descripción de la especie

En esta especie, como en la segunda, trataremos dos notas de figura de blanca, sin embargo, la segunda blanca de cada compás estará ligada a la primera del siguiente provocando una síncopa. El último compás debe formarse con dos redondas que hagan octava o unísono.

Ej. 341. Esquema de cuarta especie binaria con el c.f. inferior

Etc...

O bien, si el c.f. está arriba, quedará así:

Ej. 342. Esquema de cuarta especie binaria con el c.f. superior

Etc...

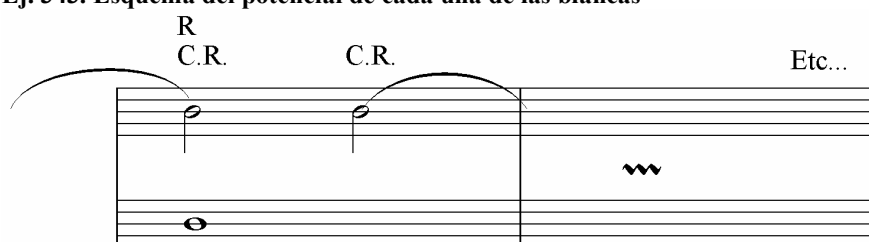
§ 75. Inicio de ejercicio

La manera de iniciar el ejercicio está descrita en el § 30, es decir, si el c.f. es inferior, el contrapunto superior comienza con intervalo armónico de 5.^a u 8.^a justas y, si el c.f. es superior, el contrapunto inferior empieza con intervalo armónico de 1.^a u 8.^a justas. Sin embargo, como en esta especie “[...] el ritmo es un elemento obligado,

para no interrumpirlo o evitar la reiteración de giros o fórmulas melódicas, excepcionalmente el contrapunto podrá empezar por la tercera o sexta, cuando se halle en la voz superior”³³.

§ 76. Funciones de cada una de las blancas

Ej. 343. Esquema del potencial de cada una de las blancas



R= Retardo; CR= Consonancia real (intervalos de 3.^a, 5.^a, 6.^a u 8.^a).

§ 77. Característica de la primera blanca del compás

La primera nota de cada compás, es decir, la nota que concluye la síncopa puede producir consonancia armónica real (C.R), o bien, un ornamento denominado retardo, el cual es una nota que produce con el c.f. un intervalo consonante o disonante pero con las siguientes características específicas de realización:

Ej. 344. Características de un retardo



Nota: La preparación y la resolución son elementos constituidos por notas que producen consonancia real (C.R.) con respecto al c.f.

§ 78. Retardos superiores

Cuando el contrapunto está en la voz superior y realizamos un retardo, éste sólo podrá ser de 7.^a, 9.^a, 6.^a ó 4.^a.

³³ BLANQUER, A.: *Técnica del Contrapunto*, op. cit., p. 48.

Ej. 345. Retardos superiores

The first system of Ej. 345 illustrates two types of upper retardations. The first example shows a 'Preparación' phase with a half note, followed by a 'Retardo de 7.^a' phase where the melody is tied to the bass note (marked with a '+'), and then a 'Resolución' phase. The second example shows a 'Preparación' phase with a half note (labeled '5'), followed by a 'Retardo de 4.^a' phase with a tie to the bass note (marked with a '+'), and then a 'Resolución' phase.

The second system follows a similar pattern. The first example shows a 'Preparación' phase with a half note (labeled '5'), followed by a 'Retardo de 9.^a' phase with a tie to the bass note (marked with a '+') and a 'Resolución' phase. The second example shows a 'Preparación' phase with a half note (labeled '8'), followed by a 'Retardo de 6.^a' phase with a tie to the bass note (marked with a '+') and a 'Resolución' phase.

Nota: Como su nombre lo indica, un retardo es un elemento que retrasa la entrada de otro elemento que es precisamente la nota de resolución, por lo tanto, este tipo de movimientos melódicos se les conoce también bajo otros términos, por ejemplo, para referirnos a un retardo de 7.^a podemos decir también: “la 6.^a retardada por la 7.^a y así sucesivamente”³⁴.

§ 79. Retardos inferiores

Cuando el contrapunto está en la voz inferior y realizamos un retardo, éste sólo podrá ser de 9.^a, 4.^a, 5.^a y 2.^a.

Ej. 346. Retardos inferiores

The first system of Ej. 346 illustrates two types of lower retardations. The first example shows a 'Preparación' phase with a half note, followed by a 'Retardo de 2.^a' phase where the melody is tied to the bass note (marked with a '+'), and then a 'Resolución' phase. The second example shows a 'Preparación' phase with a half note, followed by a 'Retardo de 9.^a' phase with a tie to the bass note (marked with a '+') and a 'Resolución' phase.

The second system follows a similar pattern. The first example shows a 'Preparación' phase with a half note (labeled '5'), followed by a 'Retardo de 4.^a' phase with a tie to the bass note (marked with a '+') and a 'Resolución' phase. The second example shows a 'Preparación' phase with a half note (labeled '5'), followed by a 'Retardo de 5.^a' phase with a tie to the bass note (marked with a '+') and a 'Resolución' phase.

³⁴ Véase CALÉS OTERO, F.: *Tratado de contrapunto...*, op. cit., p. 52.

§ 80. La técnica de las quintas y octavas

Se prohíben las quintas u octavas paralelas de tiempo débil a débil, pero sí se permiten las quintas u octavas contrarias.

§ 81. El unísono

Es posible practicar el unísono en esta especie, pero se recomienda que no sea muy frecuentemente y sólo en tiempo débil.

§ 82. Destrucción de posible error técnico

Todo lo separado por el equivalente a un compás destruye cualquier supuesto error técnico. Además, por las características rítmicas de esta especie todo posible defecto se permite de tiempo fuerte a tiempo fuerte.

§ 83. Rompimiento de la síncopa

Aparte del final, a causa de una dificultad técnica o para mejorar un giro melódico, será posible interrumpir el sincopamiento en el transcurso del ejercicio, aunque no más de dos veces, convirtiéndose en ese momento en una segunda especie y, por tanto, atendiendo las normas propias de la segunda especie mientras dure el pasaje.

§ 84. Finales sugeridos

En el contrapunto a dos voces, cuarta especie binaria, podemos utilizar los siguientes finales tradicionales:

Ej. 347. Finales para la cuarta especie binaria

7

Ej. 348. Contrapunto de cuarta especie binaria

6

Ej. 349. Salzer, Felix: Ejemplo de contrapunto de cuarta especie. (En Salzer, Felix: *Audición Estructural...*, 1990, Ej. 65 p. 328)

7

COMPLEMENTO

La cuarta especie, según nos dice Salzer, destaca por la utilización de la síncopa, pero más que nada es una preparación para la utilización de este ornamento en la quinta especie, ya que por sí sola no representa muchas dificultades técnicas³⁵.

Al introducir la síncopa es factible como consecuencia aplicar el ornamento conocido como retardo, dando éste un enriquecimiento importante tanto en el sentido armónico como contrapuntístico a consecuencia de las tensiones y distensiones que se producen.

Ahora bien, las distensiones, o mejor dicho, las resoluciones de los retardos que por norma se sustentan en un movimiento descendente y por grado conjunto, no siempre obedecen a que sea la única manera de llegar a un intervalo estable ya que, si consideramos el retardo inferior de 9.^a, éste podría resolver ascendentemente hacia la octava, sin embargo, se pide que descienda hacia la 10.^a. La razón, según Salzer, es prácticamente de origen pedagógico:

Es bastante posible que, debido a que las principales sincopaciones resuelvan naturalmente descendiendo, [...], las excepciones a esta regla han sido sacrificadas por razones de consistencia pedagógica³⁶.

No podemos terminar los comentarios sin hacer alusión al retardo inferior de quinta que resuelve a la sexta y al superior de sexta que resuelve a la quinta, los cuales representan evidentemente características *sui generis* con relación al resto de los retardos utilizados en la cuarta especie. Antes que nada, llama la atención su posición de intervalo consonante que conduce a otro intervalo de la misma naturaleza por lo que da una sensación de neutralidad, sin embargo, debido a la síncopa, se escucha más la nota de resolución que el retardo propiamente dicho, de tal manera

³⁵ SALZER, Felix: *Audición estructural...*, op. cit., p. 93.

³⁶ *Ibid.*, p. 92.

que es conveniente tener cuidado en la práctica del retardo de la quinta por la sexta debido a que la quinta tendrá mayor presencia³⁷.

Por otro lado, se recomienda un análisis de la invención número 6 a dos voces de J. S. Bach, ya que en esta obra se puede observar la aplicación directa que puede tener en la composición la cuarta especie.

CUESTIONARIO V (A)

1. ¿Cuál es la característica de la cuarta especie?
2. ¿Cómo son los principios en la cuarta especie binaria?
3. ¿Cuál es el potencial de cada nota?
4. ¿Cuáles son los retardos superiores que se aplican en esta especie?
5. ¿Cuáles son los retardos inferiores que se aplican en esta especie?
6. ¿Se permiten las quintas u octavas contrarias?
7. ¿En qué tiempo se permite ocasionalmente el unísono?
8. ¿Se consideran los errores cuando están separados por el equivalente a un compás?
9. Refiriéndonos a los tiempos fuertes y débiles, ¿en qué combinación se permite todo?
10. ¿En qué casos podemos romper la síncopa en nuestro ejercicio de contrapunto en cuarta especie?

EJERCICIO V (A)

Aplicando la técnica adquirida, escoja alguno de los c.f. propuestos y realice cuatro ejercicios en cuarta especie binaria, dos en modo mayor y dos en modo menor. Utilice tonos diferentes a los aplicados en los ejercicios anteriores. Alterne la posición del c.f.

³⁷ *Ibid.*

4.6.1 CONTRAPUNTO A DOS VOCES

CUARTA ESPECIE TERNARIA (SÍNCOPAS)

§ 85. Descripción de la especie

En esta especie trataremos tres notas blancas sincopadas contra una redonda con puntillo del c.f., iniciando, como en la binaria, el primer compás con un silencio de blanca.

Ej. 350. Esquema de cuarta especie ternaria con el c.f. inferior

O bien, si el c.f. está arriba, quedará así:

Ej. 351. Esquema de cuarta especie ternaria con el c.f. superior

§ 86. Inicio de ejercicio

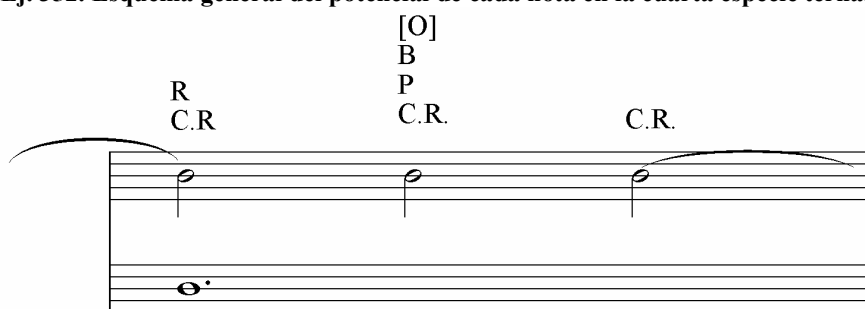
La manera de iniciar el ejercicio está descrita en el § 30, es decir, si el c.f. es inferior, el contrapunto superior comienza con intervalo armónico de 5.^a u 8.^a justas, y si el c.f. es superior, el contrapunto inferior empieza con intervalo armónico de 1.^a u 8.^a justas.

§ 87. Funciones de las notas

Cada una de las tres notas blancas tiene un potencial específico, es decir, presenta posibilidades diferentes de interactuar con el c.f. La primera nota de cada

compás puede producir consonancia armónica real, o sea, los intervallos armónicos de 3.^a, 5.^a, 6.^a u 8.^a. (Véase cuadro 47, p. 720), así como cualesquiera de los retardos estudiados. La segunda nota puede tener función de consonancia real, paso, bordado y ornamento para la resolución indirecta del retardo. La tercera de las notas sólo puede tener función de consonancia armónica real.

Ej. 352. Esquema general del potencial de cada nota en la cuarta especie ternaria



R= Retardo

P= Nota de paso

B= Bordado

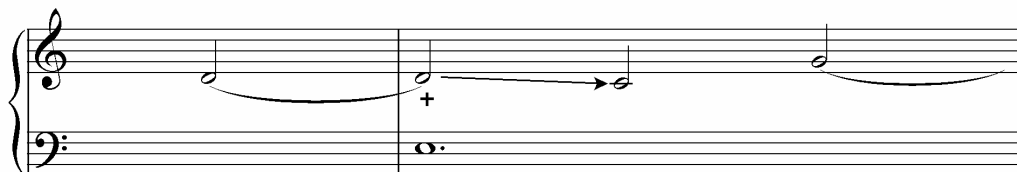
CR= Consonancia real (intervallos de 3.^a, 5.^a, 6.^a u 8.^a).

O= Ornamento

§ 88. Resolución del retardo de forma directa

Consiste en utilizar la segunda blanca como nota de resolución, llegando a ella por grado conjunto descendente.

Ej. 353. Resolución directa del retardo

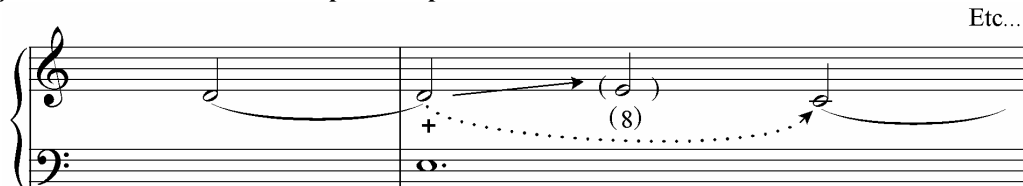


§ 89. Resolución del retardo por interpolación

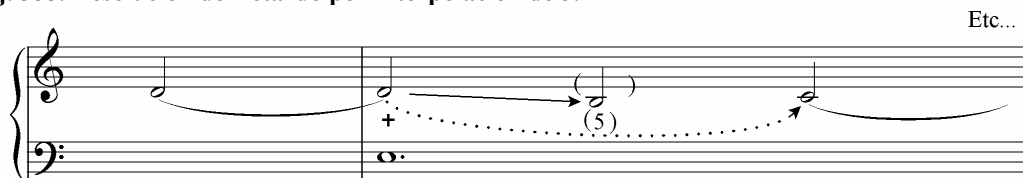
Consiste en resolver el retardo en la tercera de las notas a través de un ornamento [O] que se produce en la segunda de las notas, el cual realiza un

movimiento melódico, ya sea, de segunda ascendente, tercera descendente, cuarta ascendente o quinta descendente.

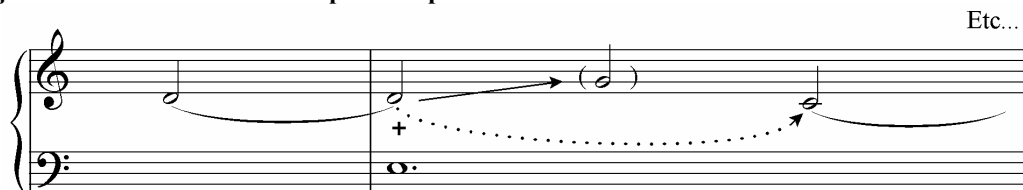
Ej. 354. Resolución del retardo por interpolación de 2.^a



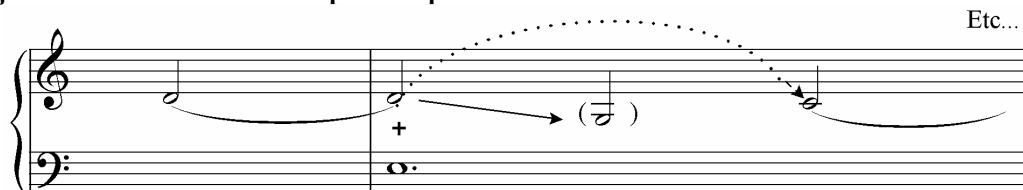
Ej. 355. Resolución del retardo por interpolación de 3.^a



Ej. 356. Resolución del retardo por interpolación de 4.^a



Ej. 357. Resolución del retardo por interpolación de 5.^a



§ 90. Cifrado del ornamento de resolución del retardo

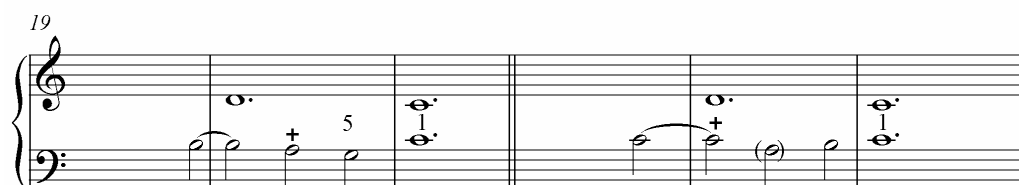
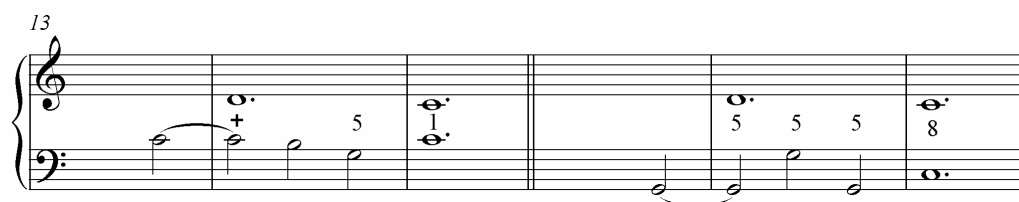
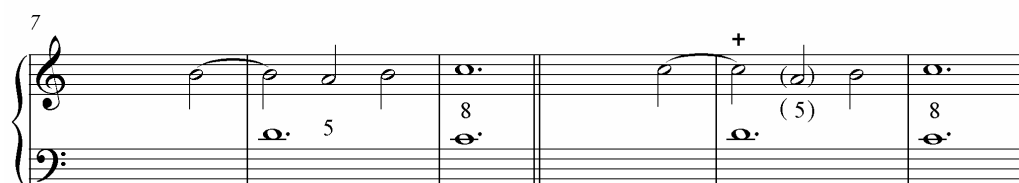
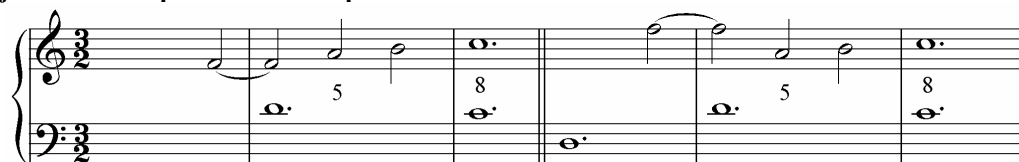
El ornamento de un retardo se cifra simbólicamente entre paréntesis con el fin de no tomarlo en cuenta ni melódica ni armónicamente para efectos de chequeo técnico.

[illegible]

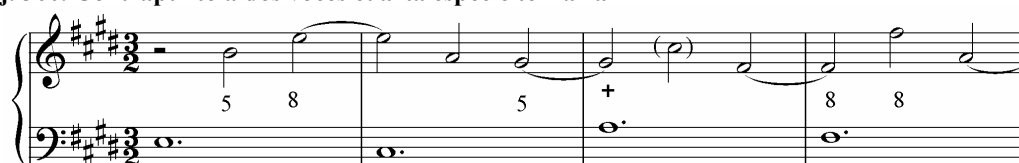
Las normas expuestas que conforman la técnica general, es decir, todo lo descrito en cuanto a quintas, octavas, intervalos armónicos empleados en el transcurso, etc., se mantienen en uso.

Como ya sabemos cómo iniciar y desarrollar un ejercicio, sólo daremos algunas sugerencias de finales característicos de esta cuarta especie ternaria.

Ej. 359. Finales para la cuarta especie ternaria



Ej. 360. Contrapunto a dos voces cuarta especie ternaria



CUESTIONARIO V (B)

1. En el contrapunto cuarta especie ternaria, ¿cuántas notas se escriben en oposición a cada una de las del c.f.?
2. Mencione cuáles son las opciones de principios para un ejercicio.
3. ¿Qué quebrado rítmico musical empleamos en la cuarta especie ternaria?
4. ¿Cuál es el potencial de cada nota en la cuarta especie ternaria?
5. ¿Qué entiende por retardo?
6. ¿Cuáles son los retardos superiores y cuáles los inferiores que se practican en el contrapunto?
7. ¿En qué consiste la resolución directa del retardo?
8. ¿En qué consiste la resolución indirecta o por interpolación de un retardo?
9. ¿Qué es un ornamento de resolución de retardo?
10. ¿Cuántos y cuáles son los tipos de ornamentos que se manejan en la cuarta especie ternaria para la resolución indirecta del retardo?
11. ¿De qué manera consideramos el ornamento (o) para efecto de chequeo técnico?

EJERCICIO V (B)

Aplicando la técnica adquirida, escoja algunos de los c.f. propuestos y realice cuatro ejercicios en cuarta especie ternaria, dos en modo mayor y dos en modo menor. Utilice tonos diferentes de los aplicados en los ejercicios anteriores. Alterne la posición del c.f.

4.7 PARTE VI

CONTRAPUNTO A DOS VOCES

QUINTA ESPECIE BINARIA (FLORIDO BINARIO)

§ 93. Descripción de la especie

El contrapunto en *quinta especie* llamado también *florido* se compone de una línea melódica, en oposición al c.f., en la cual se mezclan las diferentes especies estudiadas dando así una variedad interesante al aspecto rítmico.

§ 94. Aplicación de la primera especie

La primera especie, es decir, la figura de redonda, sólo se utiliza al final del ejercicio.

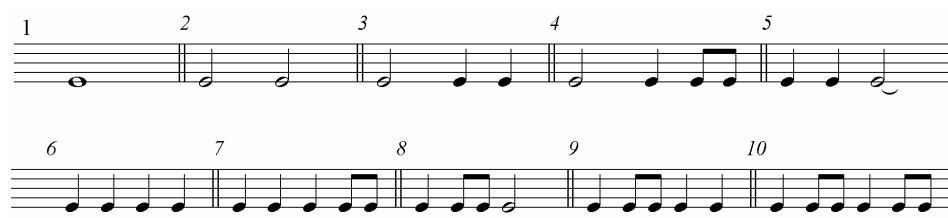
§ 95. Nuevas aportaciones rítmicas

Aparte de los ritmos propios de cada especie es posible incluir nuevas figuras de nota tales como:

- a) Corcheas.
- b) Blancas con puntillo (sólo en el ternario).
- c) Blanca y negras combinadas.

§ 96. Fórmulas rítmicas

En este tipo de contrapunto podemos utilizar varias combinaciones rítmicas producto de las figuras de nota que han surgido de las diferentes especies, sin embargo, no todas ellas son convenientes, de tal manera que a continuación presentamos en orden de subdivisión aquellas que se consideran más adecuadas a las características de un ritmo binario.

Ej. 361. Fórmulas rítmicas para el compás de 2/2**§ 97. Aplicación de las fórmulas rítmicas**

Debemos tener presente las siguientes consideraciones al aplicar las fórmulas rítmicas anteriores:

- a) La fórmula 1 se emplea únicamente al final.
- b) En las fórmulas 5 y 8, ritmo anapesto, la última figura se liga a la nota del siguiente compás, de esta manera se da un movimiento más natural y suave, evitando la sensación de tropiezo rítmico.

§ 98. Inicio de ejercicio

La manera de iniciar el ejercicio está descrita en el § 30, es decir, si el c.f. es inferior, el contrapunto superior comienza con intervalo armónico de 5.^a u 8.^a justas, y si el c.f. es superior, el contrapunto empieza principia con intervalo armónico de 1.^a u 8.^a justas. Podemos utilizar como principio cualquier fórmula rítmica, sustituyendo la primera figura por su silencio respectivo.

§ 99. Regla para la primera nota

La nota suelta ubicada a principio de compás, es decir, que no venga ligada, así como las que inician una síncopa, deben producir consonancia armónica real.

§ 100. Regla para sincopar

El sincopamiento es libre en el transcurso del ejercicio, sin embargo, debemos ajustarnos a ligar solamente figuras que sean de igual duración o de mayor a menor³⁸.

Ej. 362. Forma de ligar figuras según su duración



§ 101. Resolución del retardo por interpolación

En el contrapunto florido podemos utilizar los retardos conocidos resolviendo en forma directa o por interpolación, de acuerdo a las siguientes variantes propuestas por Blanquer:

- a) Que la nota retardo se dirija a otra del acorde, antes de resolver:

Ej. 363. Blanquer, Amando: Ejemplo de resolución de retardo de forma indirecta, a través de nota del acorde. (En Blanquer, Amando: *Técnica del contrapunto*, 1975, Ej. 11-A, p. 51).



- b) Que la nota retardo resuelva a través de un bordado sencillo o doble:

Ej. 364. Blanquer, Amando: Ejemplo de resolución de retardo de forma indirecta, a través de floreos. (En Blanquer, Amando: *Técnica del contrapunto*, 1975, Ej. 11-B, p. 51).



³⁸ La reglamentación para realizar ligaduras ya se había establecido desde la antigüedad fundamentándose en ligar figuras de igual duración y de mayor a menor, en proporción de su mitad. “Ligar figuras largas a otras más cortas queda como excepción hasta la Nueva Música, legitimada por un distinto *ductus* del lenguaje. Los idiomas eslavos, por ejemplo, presentan sílabas cortas acentuadas y largas no acentuadas” (MOTTE, Diether de la: *Contrapunto*. Barcelona, Labor, 1991, p. 21).

§ 102. Ubicación de la escapada

La escapada la ubicaremos siempre en tiempo débil o en pulso débil, ascendiendo después dos veces consecutivas por grado conjunto, según lo marcan las flechas en el siguiente ejemplo:

Ej. 365. Ubicación de la escapada en el florido binario

1

2

3

4

Detailed description: The example shows four staves of music. Each staff begins with a measure containing a half note, a quarter note, and a quarter rest, with a bracket and a '+' sign underneath. The first staff has an arrow pointing to the next measure. The second staff has an arrow pointing to the next measure. The third staff has an arrow pointing to the next measure. The fourth staff has an arrow pointing to the next measure.

§ 103. Ubicación del doble bordado

Ej. 366. Ubicación del doble bordado en el florido binario

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

Detailed description: The example shows ten staves of music. Each staff begins with a measure containing a half note, a quarter note, and a quarter rest, with a bracket and a '+' sign underneath. The staves are numbered 1 through 10. The notation includes various rhythmic patterns and arrows indicating the placement of the double border.

§ 104. Finales sugeridos

Ej. 367. Finales para la quinta especie binaria o florido binario

7

14

Ej. 368. Contrapunto florido binario a dos voces

5

Ej. 369. Salzer, Felix: Ejemplo de contrapunto florido binario a dos voces. (En Salzer, Felix: *Audición Estructural...*, 1990, Ej. 83, p. 330).

Ej. 370. Zamacois, Joaquín: Ejemplo de contrapunto florido binario, de Beethoven. (En Zamacois, Joaquín: *Ejercicios de contrapunto*, 1977, p. 31).

CUESTIONARIO VI (A)

1. ¿Con qué nombre se conoce también al contrapunto de la quinta especie?
2. ¿De qué manera utiliza las otras especies el contrapunto de quinta especie?
3. ¿Cuándo se utiliza la primera especie?
4. ¿Cuáles son las notas que necesariamente deben producir consonancia armónica real?
5. ¿Cuáles son las condiciones para sincopar en el transcurso del ejercicio?
6. ¿Qué debemos hacer cuando se utiliza el ritmo anapesto?
7. ¿A través de qué ornamento podemos resolver un retardo en forma indirecta?
8. ¿En qué pulso colocamos las escapadas?

9. Después de un doble bordado, ¿qué procede melódicamente?
10. ¿Es posible utilizar corcheas en el primer tiempo del compás?
11. ¿Cómo es el primer y el último compases en el contrapunto florido?

EJERCICIO VI (A)

Aplicando la técnica adquirida, escoja algunos de los c.f. propuestos y realice cuatro ejercicios en contrapunto florido binario, dos en modo mayor y dos en modo menor, utilizando las fórmulas rítmicas propuestas. Utilice diferentes tonos de los aplicados en los ejercicios anteriores. Alterne la posición del c.f.

4.7.1 CONTRAPUNTO A DOS VOCES QUINTA ESPECIE TERNARIA (FLORIDO TERNARIO)

§ 105. Descripción de la especie

Este tipo de contrapunto escrito en compás de 3/2 elimina prácticamente el uso de los octavos o corcheas aunque en ocasiones se sobreentiendan al utilizar las negras.

§ 106. Fórmulas rítmicas posibles en 3/2

En este tipo de contrapunto podemos utilizar varias combinaciones rítmicas producto de las figuras de nota que han surgido de las diferentes especies, sin embargo, no todas ellas son convenientes, de tal manera que, a continuación, presentamos en orden de subdivisión aquellas que se consideran más adecuadas a las características de un ritmo ternario.

Ej. 371. Fórmulas rítmicas para el compás de 3/2 en el florido ternario**§ 107. Aplicación de las fórmulas rítmicas**

Debemos tener presentes las siguientes consideraciones al aplicar las diversas fórmulas rítmicas:

- a) La fórmula 1 sólo se emplea al final del ejercicio.
- b) En las fórmulas 4 y 8, la última figura, es decir la blanca, se liga al siguiente compás.
- c) Todas las notas sueltas ubicadas a principio de compás, así como las que inician síncope, deben ser necesariamente consonantes.

§ 108. Regla para sincopar

Las reglas para realizar las sínkopas son las ya establecidas (véase el § 100), es decir que sólo podemos ligar figuras que sean de igual duración o de mayor a menor. (Véase la nota al pie página n.º 38).

§ 109. Ubicación del retardo

Podemos emplear a comienzo de compás cualesquiera de los retardos estudiados que resuelven de forma directa o por interpolación, es decir, a través de un ornamento. El retardo deberá resolver ya sea en el segundo tiempo o en el tercero.

Ej. 372. Ubicación del retardo y su punto de resolución en el segundo tiempo

Exercise 372 consists of eight staves, each starting with a '+' sign. A downward arrow points to the second time signature. The patterns are as follows:

- Staff 1: Quarter note, quarter note, quarter note.
- Staff 2: Quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
- Staff 3: Quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, followed by a slur over the last two notes.
- Staff 4: Quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
- Staff 5: Quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
- Staff 6: Quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
- Staff 7: Quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
- Staff 8: Quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, followed by a slur over the last two notes.

Ej. 373. Ubicación del retardo y su punto de resolución en el tercer tiempo

Exercise 373 consists of four staves, each starting with a '+' sign. A downward arrow points to the third time signature. The patterns are as follows:

- Staff 1: Quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
- Staff 2: Quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
- Staff 3: Quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
- Staff 4: Quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.

§ 110. Inicio de ejercicio

La manera de iniciar el ejercicio está descrita en el § 30, es decir, si el c.f. es inferior, el contrapunto superior comienza con intervalo armónico de 5.^a u 8.^a justas, y si el c.f. es superior, el contrapunto inferior empieza con intervalo armónico de 1.^a u 8.^a justas. Podemos utilizar como principio cualquier fórmula rítmica, sustituyendo la primera figura por su silencio respectivo.

Ej. 374. Fórmulas para inicio de ejercicio en el florido ternario

Eight musical staves showing rhythmic formulas for the beginning of a florido ternario exercise. Each staff is numbered 1 through 8. The formulas consist of various combinations of rests and eighth notes, some with beams, on a five-line staff.

§ 111. Ubicación de la escapada**Ej. 375. Ubicación de la escapada en el florido ternario**

Two musical staves showing rhythmic formulas for the placement of the escapada (escape) in the florido ternario exercise. The formulas are numbered 1 through 8. Each formula includes a bracket with a '+' sign indicating the placement of the escapada.

§ 112. Ubicación del doble bordado**Ej. 376. Ubicación del doble bordado en el florido ternario**

Two musical staves showing rhythmic formulas for the placement of the double bordado (double embroidery) in the florido ternario exercise. The formulas are numbered 1 through 6. Each formula includes a bracket with a '+' sign indicating the placement of the double bordado.

§ 113. Finales sugeridos

Ej. 377. Finales para la quinta especie ternaria o florido ternario

Two systems of musical notation in 3/2 time. The first system shows a treble and bass staff with notes and figured bass (5, 1, 5, 8). The second system shows a treble and bass staff with notes and figured bass (5, 1, 5, 8).

Ej. 378. Torre Bertucci, José: Ejemplo de contrapunto florido ternario. (En Torre Bertucci, José: *Tratado de Contrapunto...*, 1947, Ej. 2, p. 43).

Two systems of musical notation in 3/2 time. The first system shows a treble and bass staff with notes and figured bass (5, 8, 5, 8). The second system shows a treble and bass staff with notes and figured bass (5, 8, 5, 8).

CUESTIONARIO VI (B)

1. ¿Qué figura de nota se emplea sólo al final del ejercicio?
2. ¿Cuáles son las notas que necesariamente deben ser consonancias reales?
3. ¿Cuáles siguen siendo las condiciones para hacer una síncopa?
4. ¿En qué tiempos puede resolver un retardo?
5. ¿De qué manera puede resolver un retardo?
6. ¿De qué manera comenzamos un ejercicio?

EJERCICIO VI (B)

Aplicando la técnica adquirida, realice cuatro ejercicios en contrapunto florido ternario, dos en modo mayor y dos en modo menor, utilizando a las fórmulas rítmicas expuestas. Utilice tonos diferentes de los aplicados en los ejercicios anteriores. Alterne la posición del c.f.

4.8 PARTE VII**CONTRAPUNTO A TRES VOCES****PRIMERA ESPECIE (NOTA CONTRA NOTA)****§ 114. Descripción de la especie**

Este contrapunto se compone de tres partes escritas en redondas, indistintamente una de ellas es el c.f. y las otras dos se tratan precisamente como dos contrapunto de primera especie. Ahora la armonía adquiere gran importancia porque la amalgama de las tres voces sugiere el pensamiento vertical, es decir, la concepción del acorde.

Ej. 379. Esquema de primera especie a tres partes

Etc...

The image shows a musical score for three voices in first species counterpoint. It consists of three staves, each with a single note in the first measure. The notes are placed on the lines of the staves, indicating a specific pitch. The first staff has a note on the first line, the second staff has a note on the second line, and the third staff has a note on the third line. The notes are connected by a large bracket on the left side, indicating they are part of a single musical phrase. The notation is in a simple, clear style, typical of a textbook example.

§ 115. Reglas empleadas

La mecánica a seguir, o mejor dicho, las normas o reglas empleadas en las especies anteriores, se conserva intacta, sólo se van agregando aquellas indicaciones que son propias de la naturaleza de la primera especie a tres voces, las cuales iremos describiendo en los apartados siguientes.

§ 116. Disposición de voces

Simplemente, como sugerencia, presentamos algunas combinaciones o disposiciones de voces:

Cuadro 48. Disposiciones vocales

1. ^a Disposición	2. ^a Disposición	3. ^a Disposición	4. ^a Disposición
S	S	A	S
A	A	T	T
B	T	B	B

S= soprano, T= tenor, A= alto y B= Bajo.

§ 117. Separación de las voces

Para mantener el equilibrio sonoro entre las voces se recomienda, en la medida de lo posible, no separar más de una octava entre las voces superiores y una décima entre las dos inferiores, a menos que el movimiento melódico así lo requiera.

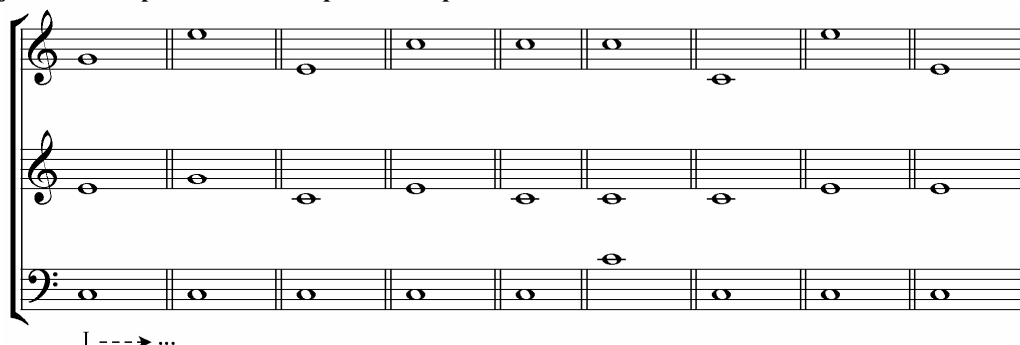
§ 118. Cruzamiento de voces

A pesar de que algunos tratadistas dan libertad a los cruzamientos, consideramos que en beneficio de un mayor dominio técnico es importante evitar los cruzamientos entre las voces, sin embargo, se tolerarán si lo justifica un buen movimiento melódico.

§ 119. Inicio y final de un ejercicio

Para iniciar y terminar el ejercicio utilizamos el acorde de tónica en estado fundamental, completo o incompleto. Podemos presentarlo con duplicación de fundamental o tercera o triplicación de fundamental.

Ej. 380. Principios o finales en primera especie a tres voces



I ---> ...

§ 120. El penúltimo acorde

El penúltimo acorde debe contener necesariamente una armonía completa. Este acorde puede ser un V, V^6_3 ó VII^6_3

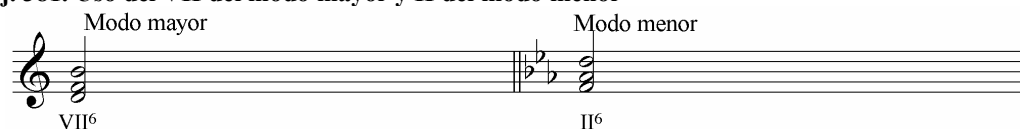
§ 121. El transcurso del ejercicio

Ya sabemos cómo iniciamos y terminamos un ejercicio; ahora acararemos lo que podemos hacer en el transcurso.

- Utilizaremos acordes mayores o menores, en estado fundamental o en primera inversión, ya sea completos o incompletos, con duplicación de fundamental o tercera. Los acordes de quinta disminuida solamente en primera inversión y completos.
- Procurar evitar “[...] la sucesión de más de dos acorde de sexta [es decir, en primera inversión] por movimiento directo de las tres voces. [Sin embargo], si

el paralelismo se quiebra oportunamente, la sucesión de dichos acordes puede exceder del límite fijado”³⁹.

Ej. 381. Uso del VII del modo mayor y II del modo menor



§ 122. Intervalos armónicos permitidos entre las voces

Las voces superiores deben producir consonancia armónica real con el bajo y entre ellas mismas, es decir, los intervalos de 3.^a, 5.^a, 6.^a y 8.^a.

§ 123. Disonancias reales entre las voces superiores

Además de la posibilidad de producir consonancias, las voces superiores pueden presentar tres posibles disonancias que serán consideradas como “reales”, es decir, que no será necesario justificarlas como ornamento como ocurre con una nota extraña. Estas disonancias son: la 4.^a justa, la 4.^a aumentada y la 5.^a disminuida.

Ej. 382. Disonancias reales entre las voces superiores

4. ^a justa	4. ^a aumentada	5. ^a disminuida
I ⁶	VII ⁶	VII ⁶

³⁹ CALÉS OTERO, F.: *Tratado de contrapunto...*, op. cit., p. 70.

§ 124. Cómo abordar las quintas y octavas

Se ha reglamentado según la pareja de voces en la que se produce el intervalo de quinta o de octava.

- Los intervallos armónicos de quinta u octava ubicados en las voces extremas se abordan por movimiento contrario.
- Se permite abordar en la misma dirección entre la voz intermedia y la superior una quinta u octava, siempre y cuando la voz superior proceda por grado conjunto.

Ej. 383. Forma correcta de abordar las quintas y octavas entre la voz intermedia y la superior

The musical notation for Ej. 383 consists of three staves (treble, alto, and bass clefs). The first staff (treble) shows a half note G4 moving to A4. The second staff (alto) shows a half note E4 moving to D4. The third staff (bass) shows a half note C3 moving to D3. The first measure shows a fifth interval (G4-E4) and an octave interval (G4-C3). The second measure shows a fifth interval (A4-D4) and an octave interval (A4-C3). Arrows indicate the movement of each voice part.

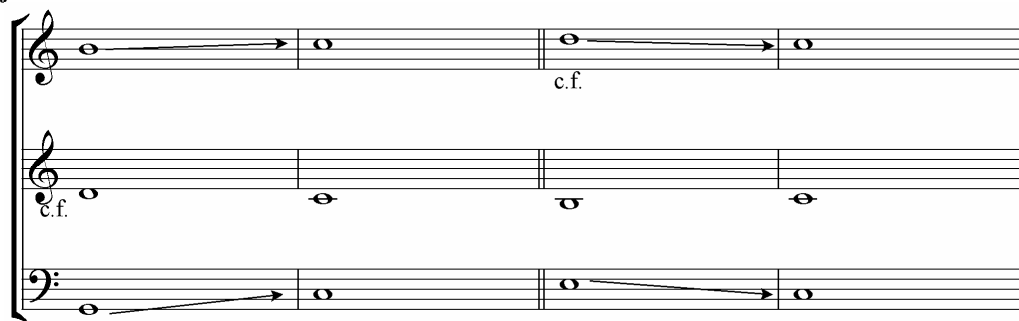
- Se permite abordar en la misma dirección una quinta u octava con la voz intermedia y la inferior si cualquiera de las dos procede por grado conjunto.

Ej. 384. Forma correcta de abordar las quintas y octavas entre la voz intermedia y la inferior

The musical notation for Ej. 384 consists of three staves (treble, alto, and bass clefs). The first staff (treble) shows a half note G4 moving to A4. The second staff (alto) shows a half note E4 moving to D4. The third staff (bass) shows a half note C3 moving to D3. The first measure shows a fifth interval (G4-E4) and an octave interval (G4-C3). The second measure shows a fifth interval (A4-D4) and an octave interval (A4-C3). Arrows indicate the movement of each voice part.

- d) Sólo al final podremos abordar en voces extremas una octava en la misma dirección, si la voz superior marcha por grado conjunto.

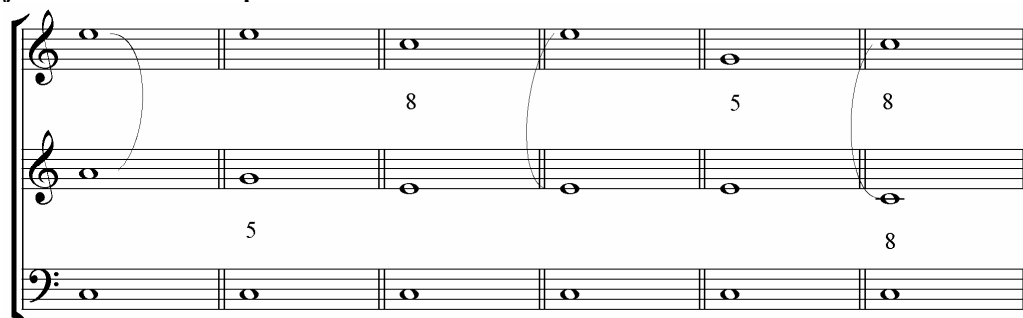
Ej. 385. Posibilidad de abordar entre voces extremas una octava en la misma dirección



§ 125. Cifrado contrapuntístico a tres voces

En el contrapunto a dos voces ciframos los intervalos de 5.^a, 8.^a y 1.^a con números arábigos; ahora, en el contrapunto a tres voces, la técnica que emplearemos señala que cada una de las voces superiores, con respecto al bajo, continúa cifrándose con número arábigos, pero las voces superiores entres sí, cifrarán todo intervalo armónico de 5.^a con una línea curva por la derecha y, el de 8.^a, con una línea curva por la izquierda.

Ej. 386. Cifrado contrapuntístico a tres voces



§ 126. Finales sugeridos

Veremos algunos finales característicos del contrapunto a tres voces primera especie. El c.f. es aquella voz que termina con la sucesión melódica de supertónica-tónica; las otras dos voces son líneas de contrapunto.

Ej. 387. Finales para la primera especie a tres voces

Figured bass for Ej. 387:

System 1: VII⁶ I VII⁶ I V⁶ I

System 2: V⁶ I V I V I

Ej. 388. Contrapunto a tres voces primera especie

Figured bass for Ej. 388:

I V IV III⁶ V⁶ VI III⁶ V⁶ I

Nota: En el segundo compás el bajo desciende un intervalo melódico de 4.^a, provocando, quizá, la sensación de un acorde de cuarta y sexta, sin embargo, es de notar que en el segundo compás se siente un cambio real de acorde por la presentación de la quinta en el soprano dando un sentido fuerte tonal por dicho intervalo y esto hace que se diluya la supuesta segunda inversión. En el caso de que el segundo compás presentara la nota Si en el soprano, indiscutiblemente por no haber cambio de acorde estaríamos incurriendo en el error de la cuarta y sexta encubierta.

COMPLEMENTO

A) Armonía y contrapunto

Se puede apreciar que el contrapunto a tres partes genera, no solamente acordes sugeridos, sino entidades sonoras que se identifican propiamente como acordes, de tal forma que se plantea una circunstancia de luchas entre la presencia vertical y la horizontal; por consiguiente, es importante lograr un equilibrio para que estas dos fuerzas, la armonía y el contrapunto, convivan en concordancia complementándose una a otra⁴⁰.

El trabajo de la armonía es encontrar el mejor medio para el enlace de los acordes, en otras palabras, lo que le importa es cómo es el acorde, de dónde viene y a dónde va, siendo relevante la monumentalidad de la estructura sonora vertical formando acordes plenos pero, por otro lado, no considera de vital importancia el hecho de que existan saltos sin compensación o fragmentos melódicos que sumen intervalos aumentados o disminuidos, es decir, elementos de los que se ocupa el contrapunto.

En el contrapunto lo que se pretende en las tres voces es ser tolerante en cuanto a la utilización de los acordes: por ejemplo, se permite que los usemos incompletos en beneficio de la libertad del desarrollo de sus líneas melódicas, siendo ésta una de las aspiraciones fundamentales del contrapunto. No debemos, pues, pensar si un acorde es bueno o malo para ponerlo después de otro, sino, más bien, con qué acorde podemos hacer una mejor conducción de la voz para cada una de las partes o voces⁴¹.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 65.

⁴¹ Para ampliar la información sobre este tema véase SALZER, Felix: *Audición estructural...*, *op. cit.*, p. 105 y ss.

Ahora bien, los aspectos técnicos que cuidamos a tres voces no minimizan los observados en los contrapuntos a dos partes porque lo que realmente sucede es que en el momento en que construimos un ejercicio a tres, es como si introdujésemos una línea melódica entre las dos voces que ya teníamos, de tal forma que las voces extremas en un ejercicio a tres voces mantienen el mismo espíritu del contrapunto a dos partes.

A pesar de mantener a tres partes los mismos principios técnicos que a dos, resulta un cambio importante la licencia que se nos da de utilizar intervalos armónicos disonantes como “disonancias reales”, tal es el caso de la 4.^a justa, la 4.^a aumentada y la 5.^a disminuida, pero siendo sólo aceptadas entre la voz intermedia y la superior por considerar que resultan ser intervalos consonantes con relación al bajo y, en consecuencia, el acorde es consonante ya que el bajo es la nota que da la mayor fuerza en cualquier entidad sonora vertical. Esto se da tanto en un acorde en estado fundamental como en su primera inversión, no siendo así en el caso de la segunda inversión, la cual debemos evitar. En el caso del acorde disminuido, si se utiliza en estado fundamental provoca un acorde disonante porque el bajo va a generar con alguna de las voces una 5.^a disminuida, sin embargo, cuando lo utilizamos en primera inversión se diluye esta disonancia y el acorde se percibe consonante, situación que no sucede si lo presentamos en estado fundamental.

Por otro lado, la utilización del unísono sigue reservándose para el principio y/o final porque si lo usamos en el transcurso del ejercicio nos da la sensación de que se ha reducido a dos partes el discurso musical.

Por último, quisiéramos señalar la importancia que tiene, al escribir un ejercicio de contrapunto, la actitud de no pensar únicamente de una manera vertical, es decir, que acorde formamos y con cuál lo podemos enlazar. Dicho de otra forma, si resulta algún error en el contrapunto es mejor que sea por una mala conducción de las líneas melódicas y no por un supuesto mal manejo de la sucesión de acordes, sin que esto parezca que tampoco debemos darle importancia a la armonía, sino simplemente considerarla en la justa dimensión que tiene en el contexto contrapuntístico.

B) Cómo planificar la realización de nuestros ejercicios

Antes que nada debemos tener nuestro c.f. definido, ya sea que nos lo proporcione el maestro, lo tomemos de los ejemplos dados o lo realicemos nosotros mismos. Después, comenzaremos con la idea de ir concibiendo tres líneas melódicas, así como en el contrapunto a dos partes desarrollamos el sentido lineal de las dos melodías, a tres partes debemos ir acostumbrándonos a pensar, por así decirlo, de manera simultánea en cada una de las líneas. El mecanismo mental debe ser horizontal y no vertical; por ejemplo, si el c.f. aparece en la voz inferior o en la superior, es conveniente ir creando y componiendo unos cuantos compases de las voces extremas y después agregar la voz intermedia sin que por esto se entienda que la voz intermedia debe ser compuesta al azar o como resultado casual de las posibilidades que nos dejaron entrever la dictadura de las voces extremas. Pero, si el c.f. está en la voz intermedia, resulta un poco más complicado porque aunque le demos cierta prioridad a la voz del bajo por ser de vital importancia como sustento tonal, lo conveniente es ir escribiendo y componiendo las tres voces casi de manera simultánea.

CUESTIONARIO VII

1. ¿Qué acorde debemos utilizar al principio y al final de nuestro ejercicio?
2. ¿Qué elementos del acorde podemos duplicar y cuáles podemos triplicar?
3. ¿Qué acordes podemos utilizar en el transcurso del ejercicio?
4. Al emplear acordes disminuidos, ¿de qué manera los debemos presentar?
5. ¿Cuáles son las disonancias “reales” que se permiten entre las voces superiores?
6. ¿Cómo se abordan las quintas y octavas entre las voces extremas?
7. ¿Cuándo podemos abordar en la misma dirección una quinta u octava, entre la voz intermedia y la superior?
8. ¿Cuándo podemos abordar en la misma dirección una quinta u octava, entre la voz intermedia y la inferior?
9. ¿Cuándo se permite abordar en las voces extremas una octava, en la misma dirección?
10. ¿De qué manera se cifran las quintas y octavas en el contrapunto a tres partes?

EJERCICIO VII

Aplicando la técnica adquirida realice cuatro ejercicios a tres voces en primera especie, dos en modo mayor y dos en modo menor, utilizando diferentes combinaciones de voces y alternando las posiciones del c.f.

4.9 PARTE VIII

CONTRAPUNTO A TRES VOCES

SEGUNDA ESPECIE BINARIA (DOS NOTAS CONTRA UNA)

§ 127. Descripción de la especie

El contrapunto a tres voces, segunda especie binaria, se compone de una parte en mitades o blancas, otra en redondas, y el c.f. La colocación de las partes puede variar, es decir que tanto el c.f. como las otras partes pueden encontrarse en la voz superior, intermedia o inferior.

Ej. 389. Esquema de segunda especie binaria a tres partes

The diagram illustrates the structure of the second species binary counterpoint for three parts. It consists of three staves. The top staff contains four whole notes (redondas), with the text 'Etc...' to its right. The middle staff contains four whole notes, with the first note labeled 'Tónica'. The bottom staff, labeled 'c.p.' (contrapunto), begins with a whole rest followed by four half notes (blancas).

Nota: En el esquema propuesto las blancas se encuentran en la voz inferior y, como debemos comenzar con silencio de blanca, la nota que se escuchará primero como bajo armónico será la que lleva la voz intermedia, por esto, si esta voz es el otro contrapunto deberá empezar con tónica porque en ese momento funcionará como bajo armónico.

§ 128. Inicio de ejercicio

Para iniciar el ejercicio utilizamos lo ya establecido en el número §119, es decir, el acorde de tónica en estado fundamental, completo o incompleto. Podemos presentarlo con duplicación de la fundamental o la tercera, o triplicación de la fundamental.

§ 129. Aplicación de la técnica expuesta

Debemos seguir aplicando toda la técnica vista hasta el momento, es decir, todo lo referente a los intervallos melódicos, fragmentos melódicos, consonancias armónicas reales, principios, tratamiento de quintas y octavas, acordes permitidos, etc.

§ 130. Finales sugeridos

Ej. 390. Finales para la segunda especie binaria a tres voces

First system of musical notation for three voices (Soprano, Alto, Bass). The figured bass below the staves indicates the following sequence: V⁶, I, II, I, V, I. Interval numbers (8, 5, 1) are written above specific notes in the Soprano and Alto parts.

Second system of musical notation for three voices (Soprano, Alto, Bass). The figured bass below the staves indicates the following sequence: V, I, V, I. Interval numbers (5, 8, 8) are written above specific notes in the Soprano and Alto parts.

Nota: Es posible terminar un ejercicio presentando un II en el penúltimo compás. En el segundo ejemplo de arriba (§130. Finales), vemos esto claramente determinado, si tomamos en cuenta que la nota Si del soprano tiene función de nota de paso. Otra explicación es que en el último tiempo de ese penúltimo compás se forma un acorde de VII⁶. Las dos teorías pueden ser perfectamente válidas.

Ej. 391. Contrapunto segunda especie binaria a tres voces

The musical score for Ej. 391 is presented in two systems, each with three staves (Soprano, Alto, and Bass). The first system shows four measures with harmonic analysis below: I, V, IV⁶, and III⁶. The second system shows five measures with harmonic analysis below: IV, III, ..., ..., VII⁶, and I. The notation includes various accidentals, ties, and figured bass numbers (5, 8) indicating intervals or figured bass figures. The label 'c.f.' is present next to the first system.

Ej. 392. Calés Otero, Francisco: Ejemplo de contrapunto a tres voces segunda especie. (En Calés Otero: *Tratado de contrapunto* (Tablas de realización)..., 1997, p. 16).

The musical score for Ej. 392 is a three-voice contrapuntal exercise in second species. It is written for Soprano, Alto, and Bass staves. The Soprano staff has a whole note in the first measure, followed by a half note in the second measure, and then a whole note in the third measure. The Alto staff has a whole rest in the first measure, followed by a half note in the second measure, and then a whole note in the third measure. The Bass staff has a whole note in the first measure, followed by a half note in the second measure, and then a whole note in the third measure. The score is divided into two systems. The first system has five measures, and the second system has five measures. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The score includes figured bass notation below the Bass staff. The first system has figures: I, V, VI⁶, V, IV. The second system has figures: I, II⁶, I⁶, II, I. The score also includes interval numbers (8, 5, 8) and a plus sign (+) indicating a specific interval.

CUESTIONARIO VIII (A)

1. ¿Cómo se representa el esquema del contrapunto a tres partes segunda especie binaria?
2. ¿Cómo comenzamos el ejercicio?
3. ¿Se siguen utilizando las notas de paso y los bordados?
4. ¿Es posible realizar el retardo en esta especie?
5. ¿Qué acorde se sigue empleando en el penúltimo compás?
6. ¿Se permiten los cruzamientos de voces?
7. ¿Se permite repetir nota a la misma altura?
8. ¿Podemos duplicar la sensible en el modo mayor?
9. ¿Cuáles son los saltos simultáneos que sí se permiten?
10. ¿Cómo se siguen cifrando los intervalos de quinta u octava, entre voces extremas e intermedias?

EJERCICIO VIII (A)

Aplicando la técnica adquirida realice cuatro ejercicios a tres voces en segunda especie binaria, dos en modo mayor y dos en modo menor, utilizando diferentes combinaciones de voces y alterne las posiciones del c.f.

4.9.1 CONTRAPUNTO A TRES VOCES

SEGUNDA ESPECIE TERNARIA (TRES NOTAS CONTRA UNA)

§ 131. Descripción de la especie

El contrapunto a tres voces en segunda especie ternaria se compone de una parte con tres mitades o blancas, otra en redondas, y el c.f. La colocación de las partes puede variar, es decir, tanto el c.f. como las otras partes pueden encontrarse en la voz superior, intermedia o inferior.

Ej. 393. Esquema de segunda especie ternaria a tres voces

The musical notation consists of three staves. The top two staves are connected by a brace on the left and contain whole notes (redondas) in each of the four measures. The bottom staff is also connected by a brace on the left and contains a rest (silencio) in the first measure, followed by half notes (mitades) in the subsequent measures. The label 'c.p.' is placed to the left of the bottom staff, and 'Tónica' is placed below the first measure of the bottom staff. The label 'Etc...' is placed to the right of the top two staves.

Nota: Recordemos que el c.f. lo podemos realizar en cualquiera de las posiciones, por tanto resultan tres variantes. En el ejemplo el contrapunto que caracteriza a la especie se encuentra en la voz inferior comenzando con un silencio en el primer tiempo; por eso, si la voz intermedia es el otro contrapunto, debe comenzar con la tónica ya que se escuchará como bajo armónico. (Véase § 127).

§ 132. Finales sugeridos

Veremos algunos finales característicos del contrapunto a tres voces en segunda especie ternaria. El c.f. es la voz que termina con la sucesión melódica de supertónica-tónica; las otras dos voces son líneas de contrapunto.

Ej. 394. Finales para la segunda especie ternaria a tres voces

The musical score for Ej. 394 consists of two systems, each with three staves (treble, alto, and bass clef). The time signature is 3/2. The first system shows a sequence of chords: V⁶, I, V, I. The second system shows: II, VII⁶, I, V⁶, I. The notation includes eighth notes, quarter notes, and half notes, with various accidentals and figured bass notation (8, 5, 1, 5, 1). The first system shows a sequence of chords: V⁶, I, V, I. The second system shows: II, VII⁶, I, V⁶, I.

Ej. 395. Contrapunto a tres voces segunda especie ternaria

The musical score for Exercise 395 is written in 3/2 time and B-flat major. It consists of two systems of three staves each. The top staff is the Soprano voice, the middle is the Contrapunto (c.p.) voice, and the bottom is the Bass voice. The Soprano voice has whole notes. The Contrapunto voice has eighth notes, with some measures containing a '5' indicating a fifth interval. The Bass voice has whole notes. The first system has three measures, and the second system has four measures. The score ends with a double bar line.

CUESTIONARIO VIII (B)

1. ¿Cómo se representa el esquema del contrapunto a tres partes segunda especie ternaria?
2. ¿Cómo comenzamos y terminamos un ejercicio a tres voces segunda especie ternaria?
3. ¿Qué intervalos armónicos se permiten entre las voces superiores?
4. ¿Qué intervalos armónicos se permiten entre la voz inferior y la superior?
5. ¿El c.f. lo podemos realizar en cualquiera de la voces?

EJERCICIO VIII (B)

Aplicando la técnica general adquirida, realice cuatro ejercicios a tres voces en segunda especie ternaria, dos en modo mayor y dos en modo menor, utilizando diferentes combinaciones de voces y alternando las posiciones del c.f.

4.10 PARTE IX**CONTRAPUNTO A TRES VOCES****TERCERA ESPECIE BINARIA Y TERNARIA****(CUATRO O SEIS NOTAS CONTRA UNA)****§ 133. Descripción de estas especies**

Esta especie, ya sea binaria o ternaria, se compone de una parte en negras y otras dos en redondas, siendo una de ellas el c.f. En el primer compás, se comenzará con silencio de negra.

Ej. 396. Esquema de contrapunto a tres voces tercera especie binaria

Etc...

Nota: Recuerde que el c.f., así como los dos contrapuntos, pueden tomar cualquier posición dentro de las tres partes pero sin cambiarla después.

Ej. 397. Esquema de contrapunto a tres voces tercera especie ternaria

Etc...

§ 134. Inicio de ejercicio

Para iniciar el ejercicio utilizamos lo ya establecido en el §119, es decir, el acorde de tónica en estado fundamental, completo o incompleto. Podemos presentarlo con duplicación de la fundamental o de la tercera, o triplicación de la fundamental.

§ 135. Aplicación de la técnica expuesta

Debemos seguir aplicando toda la técnica vista hasta el momento, es decir, todo lo referente a los intervallos melódicos, fragmentos melódicos, consonancias armónicas reales, principios, tratamiento de quintas y octavas, acordes permitidos, etc.

§ 136. Finales sugeridos

Ej. 398. Finales para la tercera especie binaria a tres voces

The musical score for Exercise 398 is written for three voices (Soprano, Alto, Bass) in a binary form. The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes. The final measure shows a cadence with a whole note in the Soprano and Bass staves, and a half note in the Alto staff. The key signature is one flat (B-flat).

Below the staves, the following Roman numerals are indicated for the chords:

V⁶ I II VII⁶ I V I

Ej. 399. Finales para la tercera especie ternaria a tres voces

The musical score for Ej. 399 is presented in two systems, each containing three staves (treble, alto, and bass clefs). The time signature is 3/2. The first system shows a sequence of chords: II, VII⁶, I, II, VII⁶, I. The second system shows a sequence of chords: V, I, V⁶, V, I. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, with some notes marked with a '+' sign. The staves are connected by a brace on the left.

Ej. 400. Calés Otero, Francisco: Ejemplo de contrapunto a tres voces tercera especie binaria.
(En Calés Otero: *Tratado de contrapunto* (Tablas de realización)..., 1997, ej. 1, p. 18).

The musical score is presented in two systems, each containing three staves (Soprano, Alto, and Bass). The time signature is 3/2. The first system covers measures 1 through 5. The Soprano staff features a melodic line with various intervals and accidentals. The Alto and Bass staves provide harmonic support with sustained notes. Figured bass numbers (5, 8, 8, 5, 5, 8, 8) are placed below the Bass staff, and Roman numerals (I, V, I, VII, VI) are placed below the system. The second system covers measures 6 through 10. The Soprano staff continues the melodic development. The Alto and Bass staves maintain the harmonic structure. Figured bass numbers (8, 8, 5, 8) and Roman numerals (I, IV, I⁶, VII⁶, I) are included. The score uses various musical notations, including notes, rests, and accidentals, to represent the contrapuntal exercise.

Ej. 401. Contrapunto de tercera especie ternaria a tres voces

The musical score for Ej. 401 is a three-voice contrapuntal exercise in 3/2 time. It consists of two systems of four measures each. The first system features the following chords: I, II, VII⁶, I⁶, and V⁶. The second system features: I, II, VII⁶, V, and I. The vocal parts (Soprano, Alto, and Bass) are shown with various intervals (8, 5) and accidentals (+). The c.f. (continuo) part is shown with various intervals (8, 5) and accidentals (+).

CUESTIONARIO IX

1. ¿Cómo son los esquemas de la tercera especie binaria y ternaria?
2. ¿Cómo iniciamos y terminamos el ejercicio?
3. ¿Podemos realizar escapadas, bordados simples o dobles, retardos y ornamentos para la resolución indirecta del retardo (o)?
4. ¿Cuál y cómo es el penúltimo acorde en un ejercicio de tercera especie binaria o ternaria?
5. ¿Cómo continuamos abordando las quintas y las octavas? Explique las variantes según los casos.

EJERCICIO IX

Aplicando la técnica adquirida, realice dos ejercicios a tres voces en tercera especie binaria, uno en modo mayor y otro en modo menor, utilizando diferentes combinaciones de voces y alternando las posiciones del c.f. Repita el mismo esquema de ejercicios pero bajo el esquema de la tercera especie ternaria a tres voces.

4.11 PARTE X

CONTRAPUNTO A TRES VOCES CUARTA ESPECIE BINARIA Y TERNARIA (SÍNCOPAS)

§ 137. Descripción de estas especies

Esta especie, ya sea binaria o ternaria, se compone de una parte en síncopas con figuras de blanca, dos o tres, según sea binaria o ternaria, y otras dos en redondas simples o compuestas según se trate de la especie binaria o ternaria.

Ej. 402. Esquema de contrapunto cuarta especie binaria a tres voces

Etc...

Ej. 403. Esquema de contrapunto cuarta especie ternaria a tres voces

Etc...

§ 138. Inicio de ejercicio

En el primer compás, la parte en síncopas comenzará en tiempo débil, es decir que el tiempo fuerte será un silencio. Se deberá formar el acorde de tónica en estado

fundamental, ya sea completo o incompleto. En el caso de presentarse incompleto, se podrá duplicar la fundamental o la tercera. También es posible presentarlo con triplicación de fundamental.

§ 139. Aplicación de la técnica expuesta

Debemos seguir aplicando toda la técnica vista hasta el momento, es decir, todo lo referente a los intervalos melódicos, fragmentos melódicos, consonancias armónicas reales, principios, tratamiento de quintas y octavas, acordes permitidos, etc.

§ 140. Acorde de séptima o simple nota de paso

Es posible considerar un acorde con séptima en el penúltimo compás, pero dicha séptima se deberá ubicar en el tiempo débil y después resolverla por grado conjunto descendente hacia el último compás. Ahora bien, otro análisis es examinar esta posible séptima como nota de paso y no como nota real.

Ej. 404. Acorde con séptima en penúltimo compás

The musical score for Example 404 consists of two staves, treble and bass. The treble staff contains three half notes: G4, A4, and B4. The bass staff contains three half notes: E3, G3, and B2. A slur is placed over the G4 and A4 notes in the treble staff. A bracket labeled '8' connects the G4 note in the treble staff to the E3 note in the bass staff. Another bracket labeled '5' connects the B4 note in the treble staff to the B2 note in the bass staff. Below the first measure, the Roman numeral 'V(7)' is written, and below the second measure, the Roman numeral 'I' is written.

§ 141. Técnica de la síncopa

En cuanto a las reglas de aplicación de la síncopa, son las mismas que se estudiaron en el contrapunto a dos voces. (Véanse §76-79)

§ 142. Técnica del retardo

Cuando trabajamos a dos voces aplicamos los retardos superiores de 7.^a, 9.^a y 4.^a, e inferiores de 2.^a (9.^a) y 4.^a, y todos estos intervalos se relacionaban o calculaban con el bajo, pero ahora que tenemos tres voces, una de ellas sólo nos va a servir como *nota acompañante* al retardo. Esto quiere decir que cada uno de los retardos estudiados va a tener como consecuencia una nota que lo acompañe.

§ 143. Notas acompañante al retardo

La *nota acompañante* será la nota que en la mayoría de los casos va a completar el acorde. La nota que utilizaremos para acompañar al retardo estará supeditada a la buena marcha de las voces y de la armonía empleada.

Cuadro 49. Notas acompañantes a los retardos

Retardo	Notas acompañantes
7. ^a	3. ^a y 8. ^a
4. ^a	5. ^a , 6. ^a u 8. ^a
9. ^a	3. ^a , 6. ^a ó 5. ^a
2. ^a (9. ^a)	4. ^a , 5. ^a , 9. ^a

Nota: No importa el intervalo armónico que se forme entre la nota acompañante y el retardo, es decir que las notas acompañantes deben crear el intervalo mencionado pero con respecto al bajo. Sólo en el retardo inferior, el retardo es también el bajo con el que hay que cuidar los intervalos.

§ 144. Finales sugeridos

Veamos algunos finales característicos de la cuarta especie a tres partes donde a su vez se puede observar las notas acompañantes a los retardos.

En el primer ejemplo tenemos un retardo de cuarta con su nota acompañante de quinta. En el segundo, un retardo inferior de segunda, con su nota acompañante de quinta. En el tercer ejemplo un retardo de séptima con su nota acompañante de tercera.

Ej. 405. Finales para la cuarta especie binaria a tres voces

[illegible]

Nota: El último ejemplo de final se considera una excepción a la norma de aplicación de retardos debido a que la nota de resolución forma una quinta disminuida.

Ej. 406. Torre Bertucci, José: Ejemplo de contrapunto en cuarta especie binaria. (En Torre Bertucci, José: *Tratado de Contrapunto...*, 1947, p. 86).

The image displays two systems of musical notation for a contrapuntal exercise in fourth species binary. Each system consists of three staves: a treble staff, a middle staff, and a bass staff. The first system contains five measures, and the second system contains six measures. The notation includes various note values, accidentals, and figured bass numbers (5, 8, +) indicating figured bass figures. The first system's figured bass is I, I⁶, VII⁶, II⁶, III. The second system's figured bass is I, V, II⁶, I⁶, VII⁶, I. The notation also includes a 'c.f.' marking and a '6' marking.

Nota: En los compases 5 y 6, Torre Bertucci prefiere repetir la misma nota a la misma altura por considerarlo la mejor opción en el manejo de su línea, que a su vez se mantiene en la misma región tonal. (Véase § 26).

Ej. 407. Contrapunto de cuarta especie ternaria a tres voces

1

5

9

12

I VII⁶ I⁶ IV⁶

VII⁶ V⁶ I IV⁶

I VII⁶ I⁶

I VI⁶ V I

Nota: Se puede observar que aunque no se producen defectos técnicos entre las voces, la línea melódica del soprano se siente polarizada, es decir que en un momento gira en torno a la nota Re y a la nota Mi. Es conveniente que el alumno busque y proponga soluciones para corregir la polarización, por ejemplo, se puede cambiar la dirección de los bordados o, en el caso de la resolución directa del retardo, hacer uso del ornamento para resolver por interpolación.

CUESTIONARIO X

1. ¿Cómo se representa el esquema del contrapunto a tres partes en cuarta especie binaria y ternaria?
2. ¿Cómo comienza el primer compás?
3. ¿Cuáles son los retardos superiores y cuáles los inferiores?
4. ¿Cuáles son las notas acompañantes en los retardos superiores e inferiores?
5. ¿Con cuál voz deben formar un intervalo específico las notas acompañantes a los retardos?
6. ¿Qué excepción se presenta cuando utilizamos como nota acompañante la cuarta en el retardo inferior de novena?

EJERCICIO X

Aplicando la técnica adquirida, realice dos ejercicios de contrapunto a tres voces en cuarta especie, uno binario y otro ternario. Utilice disposiciones vocales diferentes, así como tonalidad y modalidad. Alterne las posiciones del c.f.

4.12 PARTE XI**MEZCLA DE ESPECIES A TRES VOCES****§ 145. Descripción de las mezclas a tres voces**

Cuando hablamos de mezcla de especies nos referimos al hecho de combinar el c.f. con otras dos partes que pertenecen cada una a especies diferentes. Esta forma es muy importante porque el ritmo simultáneo y heterogéneo de las especies, y la búsqueda de utilizar, en lo posible, un acorde por compás proporcionan la alternativa de utilizar con destreza las notas de paso el bordado y la escapada.

§ 146. Dos acordes por compás

Esta clase de contrapunto también contempla el hecho de crear dos acordes por compás. Es así como todo error de aplicación con respecto a quintas y octavas desaparece cuando dichos intervalos están separados por un cambio de acorde.

§ 147. Las combinaciones

Aunque la mezcla proporciona 18 combinaciones, no es necesario un análisis exhaustivo de cada una de ellas, por tanto, sólo daremos las tres más significativas con un ejemplo musical de la primera.

Cuadro 50. Mezcla de especies a tres voces

1. ^a mezcla	2. ^a mezcla	3. ^a mezcla
3. ^a especie	4. ^a especie	4. ^a especie
2. ^a especie	2. ^a especie	3. ^a especie
c.f.	c.f.	c.f.

§ 148. Normas generales para la mezcla de especies

Existen reglas que es necesario tomar en cuenta al realizar una mezcla de especies:

- a) Cada especie conserva su propia técnica.

- b) Todo defecto técnico desaparece si se encuentra separado por un cambio intermedio de acorde, (véase §146).
- c) Son permitidas las quintas paralelas dentro del mismo compás pero si ambas son extrañas o si alguna de las dos, o las dos, no son justas.

Ej. 408. Quintas y octavas paralelas separadas por cambio intermedio de acorde

§ 149. Aplicación de la técnica expuesta

La técnica general continúa en vigor y, además, ahora será posible utilizar desde la primera combinación los acordes con séptima, ya sea en estado fundamental, primera o tercera inversión. Sin embargo, debemos ubicar las séptimas en la voz de las síncopas, al principio del compás y resolviendo a la mitad del mismo en un cambio de acorde. En los acordes con séptima podemos suprimir la quinta o la tercera.

Ej. 409. Acordes con séptima a tres voces

§ 150. Final sugerido

Ej. 410. Final para la 1.^a mezcla a tres voces

Ej. 411. Contrapunto mezcla de especies, primera combinación, a tres voces

CUESTIONARIO XI

1. ¿Qué significa mezcla de especies?
2. ¿Cuál cree que es la importancia de la mezcla?
3. ¿En qué nos puede servir técnicamente un cambio intermedio de acorde?

4. ¿Cuándo se permiten las quintas paralelas dentro del mismo compás?
5. ¿Cuántas combinaciones diferentes resultan de las mezclas?

EJERCICIO XI

Aplicando la técnica adquirida realice un ejercicio a tres partes con cada una de las combinaciones de mezcla de especies. Disposiciones vocales y tonalidad al gusto. Construya sus ejercicios escogiendo alguno(s) de los *cantus firmus* propuestos.

4.13 PARTE XII

CONTRAPUNTO A TRES VOCES

QUINTA ESPECIE BINARIA (FLORIDO BINARIO)

§ 151. Descripción de la especie

En este contrapunto se utilizan también las mezclas, por ejemplo, podemos combinar el c.f. con la primera especie y un florido, o bien, el c.f. con segunda especie y un florido. En nuestro curso, por considerarlo más interesante, mezclaremos un c.f. con dos floridos binarios.

§ 152. Aplicación de la técnica expuesta

La técnica general empleada hasta el momento sigue rigiendo nuestro estudio.

§ 153. Fórmulas rítmicas básicas para el compás de 2_2

Ej. 412. Fórmulas para el compás de 2_2 en florido binario a tres voces



§ 154. Aplicación de las fórmulas rítmicas

- a) La fórmula 1 sólo la emplearemos al final.
- b) En las fórmulas 2 y 3, el otro florido debe percutir a la mitad del compás.
- c) En las fórmulas 7 y 10, si la última figura no se encuentra ligada al siguiente compás, el otro florido debe percutir al cuarto pulso.

§ 155. Regla para sincopar

Solamente debemos sincopar figuras de igual duración o de mayor a menor, (véase § 100).

§ 156. Retardos empleados

Podemos emplear los retardos conocidos que resuelven a mitad de compás.

§ 157. Inicio de ejercicio

A excepción de la primera fórmula, podemos emplear como comienzo del ejercicio cualquiera de las expuestas, sustituyendo la primera figura por su silencio respectivo. (Véase §119-120).

Ej. 413. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto mezcla de especies, florido binario a tres voces. (En Blanquer, Amando: *Técnica del contrapunto*, 1975, Anexo, p. 138).

CUESTIONARIO XIII (A)

1. ¿Qué fórmula rítmica se emplea exclusivamente al final de un contrapunto a tres partes florido binario?
2. ¿Qué características se plantean como técnica para realizar las síncopas?
3. ¿Cuáles son los retardos conocidos que se pueden emplear?
4. ¿Cómo se configuran rítmicamente los principios de un ejercicio?
5. ¿Existen otras maneras de realizar el contrapunto florido a tres partes que no sean dos floridos y un c.f.?

EJERCICIO XIII (A)

Aplicando la técnica adquirida realice un contrapunto a tres voces, dos floridos binarios y un c.f. Seleccione libremente las voces y disposiciones.

4.13.1 CONTRAPUNTO A TRES VOCES**QUINTA ESPECIE TERNARIA (FLORIDO TERNARIO)****§ 158. Descripción de la especie**

Este contrapunto es prácticamente igual al binario, pero, evidentemente, cambian las fórmulas rítmicas y la forma de utilizar cualquier retardo o séptima real ya que ahora será posible que resuelva a principio del segundo o tercer tiempo.

§ 159. Fórmulas rítmicas posibles en 3/2

En este tipo de contrapunto podemos utilizar varias combinaciones rítmicas producto de las figuras de nota que han surgido de las diferentes especies, sin embargo, no todas ellas son convenientes, de tal manera que, a continuación presentamos en orden de subdivisión aquellas que se consideran más adecuadas a las características de un ritmo ternario.

Ej. 414. Fórmulas rítmicas para el compás de 3/2 en florido ternario a tres voces

The image displays 16 rhythmic formulas for a 3/2 time signature, organized into four rows of four. Each formula is written on a single staff with a treble clef and a double bar line at the end. The formulas are numbered 1 through 16. They consist of various combinations of quarter, eighth, and sixteenth notes, rests, and accidentals, designed to be used in a three-part setting.

Debemos tener presente las siguientes consideraciones al aplicar las diversas fórmulas rítmicas:

- La fórmula 1 sólo se emplea al final del ejercicio.
- En las fórmulas 2, 3, 4 y 5, el otro florido debe percutir al principio del segundo tiempo.
- En las fórmulas 6, 7, 11 y 12, el otro florido debe percutir al principio del tercer tiempo.
- En las fórmulas 4, 9 y 11, si la última figura no se encuentra ligada al siguiente compás el otro florido debe percutir en el último cuarto o negra.

Nota: Obsérvese en la voz de soprano, del segundo al tercer compás, el movimiento melódico en el que se pasa una barra de compás por grado disjunto después de venir descendentemente en la misma dirección. Este giro se puede mejorar, por lo que se recomienda hacer propuestas y comentarlas en clase.

CUESTIONARIO XII (B)

1. ¿Cuáles son las diferencias entre el florido binario y el florido ternario a tres voces?

EJERCICIO XII (B)

Aplicando la técnica adquirida, realice un contrapunto florido ternario a tres voces. Utilice dos floridos y un c.f. con las disposiciones vocales y tonalidad a libre elección.

4.14 PARTE XIII

CONTRAPUNTO A CUATRO VOCES

PRIMERA A QUINTA ESPECIES

§ 161. Descripción del plan de trabajo

En esta parte, expondremos las normas en conjunto desde la primera a la cuarta especies, binarias y ternarias, porque hemos considerado que el alumno ya ha adquirido los elementos de juicio necesarios para deducir su aplicación en cada una sin tener que estudiarlas por separado.

§ 162. Generalidades de las especies

- a) El c.f. lo podemos realizar en cualquier voz.
- b) Comenzamos y finalizamos con un acorde de primer grado en estado fundamental, completo o incompleto. Si la conducción melódica nos lo sugiere, será posible presentar el acorde sin su tercera.
- c) Es posible emplear en el transcurso del ejercicio, y de manera ocasional, el unísono en tiempo fuerte pero sólo entre las voces inferiores y, como excepción, entre las voces intermedias⁴².

⁴² En el contrapunto severo a cuatro voces, Calés nos dice: “El unísono en primera parte de compás puede ser practicado discretamente, abordado por movimiento contrario entre bajo y tenor. Este es el uso autorizado en la mayoría de los tratados de contrapunto; pero no veo inconveniente, sin embargo,

- d) El cifrado con el bajo continúa efectuándose con números arábigos, y entre las tres voces superiores con líneas curvas.
- e) Debemos considerar las reglas que se han trabajado a tres voces, pero, al incrementarse a cuatro, las dos que quedan en el centro se deben considerar como voces intermedias, es decir, el alto y el tenor. El bajo y el soprano siguen siendo las voces extremas. Sin embargo, cuando tomemos solamente las voces intermedias para chequeo técnico, la inferior de éstas se convierte en la intermedia entre lo que sería el alto y el bajo, y el alto será entonces la voz superior, pero si tomamos el soprano y las voces intermedias, el alto será la voz intermedia y el tenor la voz inferior.

§ 163. Aplicación de la técnica general

Las normas expuestas que conforman la técnica general, es decir, todo lo descrito en cuanto a las quintas, octavas, intervalos armónicos empleados en el transcurso etc., se mantienen en uso.

§ 164. Sobre los cuestionarios

En esta parte y en la siguiente ya no se anexan cuestionarios por considerar que el alumno debe tener dominada la técnica. Se recomienda hacer fichas de trabajo que contengan claves para recordar las reglas que el alumno haya tenido dificultad para memorizar y, además, fichas o tarjetas con las fórmulas rítmicas.

en hacer extensiva la aplicación del tal uso a otros supuestos, por ejemplo: unísono contrario entre tenor y contralto; o entre voces cualesquiera, si es la voz que caracteriza a la especie (blancas, negras, etc.) quien lo produce respecto de otra voz en redondas. En todo caso es licencia que debe ser puesta en práctica con extrema cautela y sobriedad”. (Calés Otero, F.: *Tratado de contrapunto...*, *op. cit.*, p. 94).

§ 165. Esquemas de los diversos tipos de contrapunto a cuatro voces

Ej. 416. Esquema de primera especie a cuatro voces

Etc...

Ej. 417. Esquema de segunda especie binaria a cuatro voces

Etc...

Ej. 418. Esquema de segunda especie ternaria a cuatro voces

Etc...

Four staves of music. The first, second, and fourth staves each contain four half notes, one in each measure. The third staff contains a sequence of eighth notes, starting with a quarter rest in the first measure, followed by eighth notes in the subsequent measures.

Ej. 419. Esquema de tercera especie binaria a cuatro voces

Etc...

Four staves of music. The first three staves each contain four half notes, one in each measure. The fourth staff contains a sequence of eighth notes, starting with a quarter rest in the first measure, followed by eighth notes in the subsequent measures.

Ej. 420. Esquema de tercera especie ternaria a cuatro voces

Etc...

Four staves of music. The top, second, and fourth staves each contain three whole notes (semibreves) in a sequence. The third staff contains a triplet of eighth notes (crotchetes) in a sequence. The staves are grouped by a large bracket on the left.

Ej. 421. Esquema de cuarta especie binaria a cuatro voces

Etc...

Four staves of music. The top, second, third, and fourth staves each contain four whole notes (semibreves) in a sequence. The second staff also features a slur over a series of eighth notes (crotchetes). The staves are grouped by a large bracket on the left.

Ej. 422. Esquema de cuarta especie ternaria a cuatro voces

Etc...

§ 166. Reglas complementarias

1. No hemos mencionado alguna regla específica sobre el uso de las octavas con relación al unísono, por lo que se deberá emplear libremente. Ahora bien, unísono con unísono se prohíbe tal como se especifica con las octavas.
2. En armonía, se aconseja que cuando presentemos la sensible en la voz superior debe ascender a la tónica. En el contrapunto, el 7.º grado tiene diferente valor en cuanto a la tendencia resolutive, por lo que no estamos obligados a ascender a la tónica, sin embargo, desarrollamos mejor coherencia si conducimos a la tónica dicho grado, lo cual se decide observando la circunstancia específica del movimiento lineal.
3. Cuando trabajemos el modo menor natural, en ocasiones, es posible utilizar sólo la nota sensible con el objetivo de evitar algún error técnico o mejorar el giro melódico. Recordemos que podemos utilizar indistintamente la escala menor natural y melódica.
4. Debemos observar las mismas reglas referentes a la forma de abordar las quintas u octavas cuando éstas se dan en el transcurso de un mismo compás. Sin embargo, como excepción, se acepta a cuatro voces abordar una quinta u

octava en la misma dirección entre las voces extremas, siempre y cuando la voz superior marche por grado conjunto.

5. Podemos compensar un intervalo de 7.^a, obtenido como resultado de la suma de un fragmento melódico, cambiando de dirección aunque no sea por grado conjunto. Por otro lado, en lo referente a la regla que dice que un intervalo disminuido dentro de un fragmento de notas en la misma dirección ha de ser compensado cambiando de dirección por grado conjunto, ahora será posible cambiar de dirección también por grado disjunto⁴³.
6. Se permiten quintas contrarias dentro del mismo compás solamente si ambas son extrañas.
7. Por cuestión de estilo, es conveniente evitar el paralelismo de los intervalos armónicos duros como son las séptimas, novenas o cuartas.
8. Es importante evitar una sucesión de más de dos acordes de sexta, primera inversión, por movimiento directo de las voces, pero si el paralelismo se quiebra, la sucesión de estos acordes puede exceder del límite fijado. (Véase § 121-b).
9. Podemos abordar un unísono en la misma dirección.

⁴³ Este tipo de movimiento de compensación por grado disjunto se observa en un ejercicio de segunda especie a cuatro voces presentado por Blanquer, sin embargo, la compensación viene un compás después por lo que se siente una compensación por prolongación que el oído conecta al momento de su llegada. (Véase BLANQUER, A.: *Op. cit.*, p. 140).

Ej. 423. Calés Otero, Francisco: Ejemplo de contrapunto a cuatro voces en primera especie. (En Calés Otero: *Tratado de contrapunto* (Tablas de realización)..., 1997, p. 30).

c.f.

I V I II⁶ V

6

IV⁶ I⁶ VI⁶ V⁶ I

Ej. 424. Torre Bertucci, José: Ejemplo de contrapunto en primera especie. (En Torre Bertucci, José: *Tratado de Contrapunto*..., 1947, p. 118).

c.f.

Nota: Obsérvese que Torre prefirió mantener la nota Sol en la voz del alto, en el primer y segundo compás, para evitar polarizar la línea sobre el Re. Vemos que en el contrapunto hay algunos mitos o tradiciones sobre la severidad de las normas, sin embargo, no debe extrañarnos las variantes que se pueden presentar entre tratadistas y, en su caso, aceptar alguna propuesta técnica diferente siempre y cuando esté bien fundamentada y en favor del movimiento contrapuntístico.

Ej. 425. Dupré, Marcel: Ejemplo de contrapunto segunda especie binaria a cuatro voces.
(En Dupré, Marcel: *Cours de Contrepoint*, 1938, Ej. 1, p. 30).

The musical score for Exercise 425 is presented in two systems, each containing five measures. It features four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs. Fingerings (8, 5, +) are indicated for the upper voices. The figured bass notation is as follows:

- System 1: I, 6, II, III⁶, VI
- System 2: V, I⁶, II⁶, VII⁶, I

The score is marked 'c.f.' (canto f) at the beginning of the first system.

Ej. 426. Dupré, Marcel: Ejemplo de contrapunto segunda especie binaria a cuatro voces. (En Dupré, Marcel: *Cours de Contrepoint*, 1938, Ej. 2, p. 30).

The musical score for Exercise 426 is presented in two systems, each containing five measures. The first system is marked 'c.f.' (cantus firmus) and the second system is marked '6'. The voices are numbered 1 to 4. The first system shows the initial setting of the cantus firmus in the bass voice, with the other voices entering in the second measure. The second system continues the setting, with the cantus firmus in the bass voice and the other voices providing harmonic support. The score includes various accidentals and figured bass notation (e.g., I, 6, VII⁶, III, VI, IV, III⁶, I⁶, II, VII⁶, I).

§ 167. Licencias a cuatro voces

Afortunadamente, a mayor número de voces las normas se hacen más flexibles, y se van conformando licencias que en el caso del contrapunto a cuatro voces segunda especie son:

1. Se aceptan más de tres terceras seguidas si la continuidad melódica lo justifica.
2. Se permite, debido a alguna dificultad técnica, utilizar dos blancas en una de las partes en redondas⁴⁴.

⁴⁴ Véase TORRE BERTUCCI, J.: *Op. cit.*, p. 120.

Ej. 427. Torre Bertucci, José: Ejemplo de Cherubini sobre el uso de las blancas en la voz de redondas. (En Torre Bertucci, José: *Tratado de Contrapunto...*, 1947, p. 120).

Etc...

Score for Ej. 427, showing four staves in G major. The top two staves are vocal parts with whole notes. The bottom two staves are piano accompaniment with half notes. The key signature has one sharp (F#).

Ej. 428. Schoenberg, Arnold: Ejemplo de tercera especie binaria a cuatro voces. (En Schoenberg, Arnold: *Ejercicios preliminares de contrapunto*, 1990, Ej. 97, c, p. 203).

Score for Ej. 428, showing two systems of four staves each. The top two staves are vocal parts with whole notes. The bottom two staves are piano accompaniment with eighth notes. The key signature has one sharp (F#). Roman numerals are written below the piano staves.

System 1: I, II⁶, I⁶, V

System 2: IV⁶, VI⁶, IV⁶, III, II⁶, V, I

Ej. 429. Contrapunto de tercera especie ternaria a cuatro voces

[illegible]

⁴⁵ “[...] como una excusa para que aparezca una escala descendente tan cerca del final. La nota de paso Sol, en el compás ocho del tenor [→], es disonante con el Fa# tanto del soprano como del bajo: la séptima con el soprano va seguida después por otra séptima, Fa#-Mi, que no se habría producido si el soprano hubiese permanecido con una redonda Fa”. (SCHOENBERG, Arnold: *Op. cit.*, p. 199).

Ej. 430. Schoenberg, Arnold: Ejemplo de cuarta especie binaria a cuatro voces. (En Schoenberg, Arnold: *Ejercicios preliminares de contrapunto*, 1990, Ej. 98, d, p. 207).

The musical score is a four-voice binary exercise in D major, consisting of two systems of four staves each. The first system contains five measures, and the second system contains six measures. The key signature has two sharps (F# and C#). The notation includes various intervals (5, 8) and accidentals (+). The harmonic progression is indicated by Roman numerals below each measure.

First System:

- Measure 1: I
- Measure 2: III
- Measure 3: II⁶
- Measure 4: I⁶
- Measure 5: VI

Second System:

- Measure 6: II⁶
- Measure 7: V
- Measure 8: VI⁶
- Measure 9: IV
- Measure 10: VII⁶
- Measure 11: I

Ej. 431. Contrapunto de cuarta especie ternaria a cuatro voces

4

c.f.

1⁶ III + ...

VII⁶ V + I

EJERCICIO XIII

Aplicando la técnica adquirida, realice un ejercicio a cuatro voces con cada una de las especies expuestas, binarias y ternarias, escogiendo un c.f. de los expuestos al principio del texto o alguno propuesto por el profesor. Modalidad y tonalidad a elección.

4.15 PARTE XIV

MEZCLA DE ESPECIES A CUATRO VOCES

§ 168. Descripción de las mezclas a cuatro voces

Esta forma de contrapunto considera la combinación de especies, tales como la primera, la segunda, la tercera y la cuarta con el c.f.

§ 169. Las combinaciones

Aunque las posibilidades de combinaciones sean muy diversas, sólo daremos las cuatro más significativas y, de éstas, insistiremos en la última por ser la que presenta la combinación más interesante.

Cuadro 51. Mezcla de especies a cuatro voces

1. ^a mezcla	2. ^a mezcla	3. ^a mezcla	4. ^a mezcla
1. ^a especie	1. ^a especie	1. ^a especie	2. ^a especie
2. ^a especie	2. ^a especie	3. ^a especie	3. ^a especie
3. ^a especie	4. ^a especie	4. ^a especie	4. ^a especie
c.f.	c.f.	c.f.	c.f.

Ej. 432. Esquema de la 4.^a mezcla binaria a cuatro voces

Etc...

Ej. 433. Esquema de la 4.^a mezcla ternaria a cuatro voces

Etc...

The score shows four staves. The top three are labeled 'c.p.' and the bottom one 'c.f.'. The c.f. staff contains a single note in each of the three measures. The c.p. staves show various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

§ 170. Finales sugeridos

Ej. 434. Finales para la 4.^a mezcla , binaria y ternaria, a cuatro voces

The score shows four staves. The first two staves are in 2/2 time, and the last two are in 3/2 time. The score includes various musical notations, including notes, rests, and accidentals. Below the staves, there are labels for the endings: II², V⁶, I, II⁷, VII⁶, and I.

Ej. 435. Contrapunto mezcla de especies, cuarta combinación, a cuatro voces

The musical score for Ej. 435 is written in 3/2 time and D major. It consists of two systems, each with four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The first system shows a sequence of chords: I, IV⁶, II⁶, and I⁶. The second system shows: I, II⁶, IV⁶, II⁶, VII⁷, V, and I. The notation includes various note values, rests, and figured bass symbols (1, 5, 8, +).

EJERCICIO XIV

Aplicando la técnica adquirida, realice dos ejercicios, uno binario y otro ternario, a cuatro voces, utilizando la 4.^a mezcla, es decir, la combinación en la que se maneja el c.f., la 2.^a, 3.^a y 4.^a especies. Las disposiciones vocales, así como la tonalidad, elíjalas según su preferencia.

4.16 PARTE XV**CONTRAPUNTO A CUATRO VOCES****QUINTA ESPECIE (FLORIDO)****§ 171. Descripción de la especie**

En este contrapunto se utilizan también las mezclas, por ejemplo, podemos combinar tres partes en primera especie, siendo una de ellas el c.f., y otra de las voces, presentar el florido. También es posible componer dos voces en primera especie, siendo una de ellas el c.f., y las otras dos en contrapunto florido. Finalmente, la combinación más interesante, y que estudiaremos en nuestro curso, es la que contiene un c.f. y tres floridos.

§ 172. De las fórmulas rítmicas

Se emplearán las fórmulas rítmicas conocidas. (Véanse § 153-154 y § 159-160)

§ 173. Inicio y final de un ejercicio

Se emplearán como principios y finales de los ejercicios los mismos que se han trabajado, es decir, para iniciar y terminar el ejercicio utilizamos el acorde de tónica en estado fundamental, completo o incompleto. Podemos presentarlo con duplicación de la fundamental o de la tercera, o triplicación de fundamental (véanse § 119-121). Recordemos que, a excepción de la primera fórmula que es la primera especie, podemos emplear como principio cualquiera de las expuestas, pero sustituyendo la primera figura por su silencio respectivo. (Véase § 157).

§ 174. Diálogos entre voces y otras recomendaciones

Es importante un constante diálogo rítmico así como la presentación de un clímax superior y el empleo frecuente de retardos y acordes de séptima al principio de compás.

§ 175. Aplicación de la técnica expuesta

La técnica general empleada hasta el momento sigue rigiendo nuestro estudio.

Ej. 436. Contrapunto florido a cuatro voces

The musical score for Ej. 436, 'Contrapunto florido a cuatro voces', is presented in two systems. Each system contains four staves, numbered 1 to 4 from top to bottom. The first system is marked 'c.f.' (cantata florida) and the second system is marked '5' (florido). The music is in 2/2 time and G major. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with figured bass notation (numbers 1-8) and figured bass symbols (I, VI, VII6, V6, VII6, III, I6, VI, V6, I). The score is written in a style typical of 18th-century Spanish contrapuntal treatises.

EJERCICIO XV

Realice un análisis del ejemplo presentado de contrapunto florido a cuatro voces (Ej. 436) y, posteriormente, aplicando lo estudiado, escriba un contrapunto a cuatro voces conformado por un c.f. y tres floridos. Componga primero un c.f. en la voz que desee y después vaya trabajando en la composición de los floridos.

4.17 PARTE XVI**CONTRAPUNTO A CINCO, SEIS, SIETE Y OCHO VOCES****4.17.1 CONSIDERACIONES GENERALES**

Para la realización de ejercicios contrapuntísticos a 5, 6, 7 u 8 voces, es necesario partir de la aplicación de las mismas reglas expuestas hasta ahora, agregando, además, algunas variantes que flexibilizan lo riguroso de las normas.

Es importante que el estudiante sepa que ya posee los elementos técnicos para iniciar la construcción de contrapuntos de más de cuatro voces y que sólo requiere del ejercicio continuo para adquirir destreza tomando en cuenta las siguientes normas escolásticas:

4.17.2 DISPOSICIONES VOCALES**Cuadro 52. Disposiciones vocales a cinco voces**

Primera disposición	Segunda disposición
Soprano	Soprano
Soprano	Alto
Alto	Tenor
Tenor	Tenor
Bajo	bajo

Cuadro 53. Disposiciones vocales de seis a ocho voces

Disposición a 6 voces	Disposición a 7 voces	Disposición a 8 voces
Soprano	Soprano	Soprano
Soprano	Soprano	Soprano
Alto	Alto	Alto
Tenor	Alto	Alto
Tenor	Tenor	Tenor
Bajo	Tenor	Tenor
	Bajo	Bajo
		Bajo

4.17.3 LICENCIAS

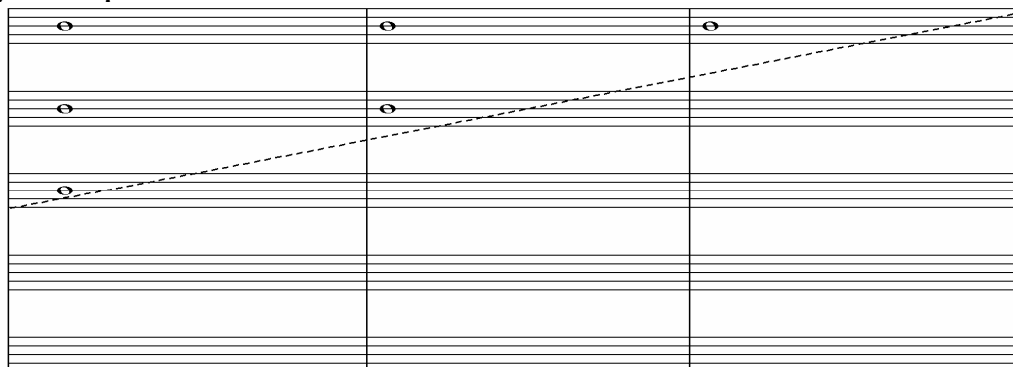
Debido a la complejidad que representa continuar aplicando la misma rigurosidad técnica que se ha utilizado hasta el momento, pero, más que nada, por la diferente apreciación que van adquiriendo algunas reglas al estar en un contexto sonoro más denso, es necesario flexibilizar los lineamientos para que de esta forma el discurso musical continúe siendo espontáneo.

Las licencias otorgadas para los ejercicios a más de cuatro voces obedecen a la necesidad de adaptarse al nuevo organismo musical sin que por ello disminuya la solidez del edificio contrapuntístico, sino muy al contrario. Es, como ya se dijo, una manera de estar a tono con las exigencias de estos tipos de contrapuntos.

Existen, pues, 7 licencias que es posible utilizar a partir de las cinco voces. Las reproducimos a continuación:

1. Podemos emplear el unísono de una manera libre.
2. Podemos duplicar eventualmente la sensible sin que tengamos que justificar por determinados movimientos melódicos.
3. Podemos efectuar cruzamiento de voces, aunque de forma eventual. Ahora bien, cuando hay cruzamiento de voces entre el tenor y el bajo, el tenor toma posición de bajo armónico, por tanto, se toma en cuenta como si fuera la voz del bajo para efecto de cifrado.

4. En el transcurso del ejercicio, podemos abordar en la misma dirección tanto las quintas como las octavas en voces extremas, pero si la voz superior marcha por grado conjunto.
5. Es posible repetir una nota sucesivamente a la misma altura. A este respecto, podemos agregar que la emancipación de esta norma se va dando a medida que avanzamos y controlamos mejor los elementos que influyen en el buen desarrollo de una línea melódica. La razón que se tiene para prohibir en un principio la repetición de una nota a la misma altura es que la extensión de nuestros ejercicios es muy corta y no se alcanza a tener un verdadero desarrollo lineal, por lo que es preferible practicar el movimiento. Sin embargo, a partir de las cuatro voces, es posible manejar con más libertad la repetición de una nota a la misma altura. Este aspecto se practicó casi desde un principio pero como último recurso, insistiendo en que el contrapunto severo lo acepta sólo en casos de extrema necesidad, ya sea por dificultades técnicas, o bien para mejorar el giro melódico.
6. Se autoriza excepcionalmente la práctica de los siguientes intervalos:
 - a) 4.^a, 5.^a y 7.^a, disminuidas y en forma descendente.
 - b) 7.^a menor, en circunstancias específicas a favor del manejo lineal contrapuntístico o incluso armónico.
7. Una de las voces puede presentar tres unidades sucesivas, dos de ellas sólo podrán presentar dos, y tres voces sólo una. Veamos el siguiente esquema:

Ej. 437. Esquema de tolerancia en voces sucesivas**4.17.4 DESPUÉS DEL CONTRAPUNTO SEVERO**

Después de ejercitarse en los diversos tipos de contrapuntos que se han tratado en este curso, hasta llegar a las ocho voces, se inicia otra etapa en esta disciplina que lleva el nombre de contrapunto suelto o libre, que consiste en volver a ejercicios a dos voces donde cada una de ellas lleva un contrapunto florido, es decir que desaparece el c.f. El alumno será capaz de iniciar el estudio del *canon* así como el *contrapunto transferible o trocado*, herramientas básicas para el *contrapunto instrumental* utilizado en el estudio de la *fuga*.

También es posible estudiar el contrapunto instrumental a partir del mismo vocal si se reducen los valores de las figuras rítmicas de tal forma que un compás competo se convierta en un tiempo de compás. Otro sistema es trabajar a dos voces todas las especies con un enfoque instrumental, aplicando la armonía clásica, lo que permite abordar posteriormente el estudio de la técnica de imitación, el contrapunto invertible y la fuga. Son dos maneras diferentes pero igualmente válidas que se utilizan en la enseñanza.

4.17.5 EJERCICIO DE ANÁLISIS

Analice los siguientes ejemplos donde se ponen en práctica varias licencias de las mencionadas. Otros preceptistas prefieren reservar el estudio de más de cinco voces sólo en el análisis de obras representativas más que en la elaboración de ejercicios. Es paradójico presentar ejemplos en los que se violentan algunas normas o se manejan con más soltura o fluidez, sin embargo, quisimos hacerlo porque no se puede negar las diversas interpretaciones que tiene el contrapunto severo. Aunque nos ajustamos en todo momento a las normas, tratamos de exponer las diferentes posturas más representativas que los teóricos practican en cuanto al manejo de las reglas del contrapunto severo intentando con esto que el alumno no se sienta defraudado al tener en sus manos otro texto y que no se identifique con los sistemas o mecanismos utilizados por otros autores. El camino del contrapunto es muy ancho, por lo que debemos estar abiertos al conocimiento, a los nuevos enfoques y a mantener un inagotable interés en la búsqueda del conocimiento. Recordemos que en el arte no hay propiamente reglas, sólo consejos.

Ej. 438. Contrapunto florido a cinco voces

The musical score for Ej. 438, "Contrapunto florido a cinco voces," is written in 2/2 time and B-flat major. It consists of two systems of five staves each. The first system shows the beginning of the piece with various intervals (5, 8, 1) and figured bass (I, III⁶, II⁶, VI, IV, VI). The second system continues the piece with more intervals and figured bass (III⁶, I⁶, II⁷, VII⁶, I). The notation includes various intervals (5, 8, 1) and figured bass (I, III⁶, II⁶, VI, IV, VI, III⁶, I⁶, II⁷, VII⁶, I).

c.f.

Ej. 440. Dupré, Marcel: Ejemplo de contrapunto florido a siete voces. (En Dupré, Marcel: *Cours de Contrepoint*, 1938, Ej. 2, p. 39).

The musical score for Ej. 440 is a seven-voice contrapuntal exercise. It is written in a key with one flat (B-flat) and consists of seven staves. The first four staves are in treble clef, and the last three are in bass clef. The notation includes various note values, rests, and accidentals (sharps and naturals). A 'c.f.' (canto fijo) label is placed to the left of the fourth staff. Below the staves, Roman numerals indicate the harmonic structure: I, III⁶, VII⁶, III⁶, and VI⁶.

2

The musical score consists of six staves, numbered 2. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 4/4. The score is written in a contrapuntal style, featuring various intervals and tritones marked with a '+' sign. The bottom staff includes Roman numeral chord figures: IV, I, ..., ..., V6, +, I.

Ej. 441. Torre Bertucci, José: Ejemplo de contrapunto florido a ocho voces de Dubois. (En Torre Bertucci, José: *Tratado de Contrapunto...*, 1947, p. 150).

The musical score is for an eight-voice setting in G major. It consists of seven staves. The first six staves are for voices, and the seventh is for figured bass (c.f.). The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The first six staves show various melodic lines with some notes marked with a '+' sign. The seventh staff shows the figured bass line with figures: I, II⁶, I⁶, II⁷, VII⁶, V⁷, III.

2

6

VI⁷ (.) IV⁶ V I⁶ II VII⁶ I

4. 18 ANEXO

4.18.1 CONTRAPUNTO Y ARMONÍA

Cuando contrapunteamos un canto no es lo mismo que cuando lo armonizamos. La intención es muy distinta, ya que cuando un canto es acompañado de armonía no se pretende un interés en el movimiento melódico de las partes, sino contrariamente, se busca moverlas lo menos posible, sin embargo, esto no quiere decir que las líneas melódicas resultantes sean necesariamente un producto casual, ya que afortunadamente hay profesores que piden a sus alumnos cuidar en sus ejercicios la belleza y la pureza de las melodías que surgen en el encadenamiento armónico. De cualquier manera, en el contrapunto, es necesario que todas y cada una de las partes contrapuntantes realice un movimiento melódico interesante e independiente.

Debido a que el contrapunto fue adquiriendo un desarrollo en el transcurrir del tiempo, nació por añadidura una atmósfera sonora de superposición de sonidos llamada acorde. El concepto armónico en el siglo XVI se sitúa al margen de las reflexiones teóricas, pero sin embargo, es innegable su presencia. Fue necesario esperar a que el contrapunto se saturase para que surgiera una consideración respecto al acorde como entidad musical propia y no como el resultado ocasional de un movimiento melódico simultáneo⁴⁶.

4.18.2 MELODÍA, CANTUS FIRMUS, CANTO DADO, CANTO LLANO Y CANTO DE ÓRGANO

Se entiende por *melodía* simplemente una sucesión de sonidos que forman una idea musical que puede ser vocal o instrumental. Contrapunteando las ideas de los teóricos, algunas escuelas señalan que cualquier melodía es un *canto dado* y cuando está integrada por valores iguales se le denomina *canto llano* y con valores diferentes *canto de órgano*.

En nuestro curso hemos distinguido el *cantus firmus* y el *canto dado*. El primero con figuras de igual duración y el segundo de diferente duración. En el canto gregoriano

⁴⁶ Véase BLANQUER, A.: *Op. cit.*, p. 104 y CALÉS OTERO, F.: *Op. cit.*, pp. 3-4.

muchas melodías tienen como característica que el ascenso es corto y el descenso largo, en algunos temas de Bach se observa lo contrario, sin embargo, en el c.f. de la polifonía de los siglos XV y XVI encontramos un equilibrio entre el ascenso y el descenso. Esto se logra con ciertas normas de carácter melódico que sugieren que después de varios grados conjuntos en la misma dirección, ascendentes, o descendentes, debe seguirles un salto en sentido contrario. Recordemos que el alma de la melodía es el grado conjunto.

4.18.3 *LOS MODOS*

Es útil mencionar que la base de la música polifónica de los siglos XV y XVI es el sistema modal gregoriano por lo que nuestros ejercicios podemos también desarrollarlos en cualquiera de los antiguos modos griegos conocidos como: *jonio*, *dorio*, *frigio*, *lidio*, *mixolidio*, *eolio* y *locrio*. Los modos *jonio* y *eolio* son los conocidos como mayor y menor respectivamente y conforman nuestro sistema bimodal practicado a partir del siglo XVII hasta bien entrado el siglo XX.

Por razón de síntesis, en nuestro curso solamente utilizamos el *jonio* y *eolio* con su variante en forma melódica.

Es recomendable que el alumno, con asesoría del maestro, practique ejercicios en diferentes modos, considerando que cuando construimos una melodía modal los nombres de los grados de dichas escalas, las funciones, etc., están fuera de los patrones de conducta de una melodía tonal, de tal forma que cada una de las notas de una escala modal tiene el mismo valor y no está supeditada a un centro de atracción por lo que, cualquiera de ellas, se puede armonizar con entera libertad⁴⁷.

4.18.4 *EL COMPÁS*

El Contrapunto clásico escolástico es muy claro en marcar como compases tradicionales los compases *simples*, ya sean binarios o ternarios. Sin embargo, surge la pregunta de si es posible utilizar los compases compuestos o los irregulares,

⁴⁷ Véase BLANQUER, A.: *Op. cit.*, pp. 33 y 105-107.

llamados también de amalgama, en la construcción de nuestros ejercicios. La respuesta es que sí es posible, sólo que es importante aclarar que este tipo de práctica se aparta del estilo del contrapunto severo. Sin embargo, la introducción de nuevos elementos rítmicos enriquece el ejercicio explorando las posibilidades que dan los compases compuestos y de amalgama. Esto vale también para las figuras rítmicas irregulares⁴⁸.

4.18.5 CADENCIAS Y SEMICADENCIAS

Las cadencias utilizadas en contrapunto son la perfecta, también llamada auténtica y la plagal; las semicadencias son a la dominante y al sexto grado.

4.18.6 ORNAMENTACIÓN

Son las notas de paso las que hacen el soporte melódico del contrapunto al provocar intervalos disonantes de segunda, séptima o novena; además definen el espíritu de la línea melódica y de esta manera independizan las líneas entres sí, dando un reflejo de la esencia melódico-armónica del c.f. En el contrapunto severo no utilizamos las notas de paso cromáticas, solamente las diatónicas.

Los bordados son generalmente algo artificiosos y, a veces, se pueden ver como un simple elemento de relleno rítmico o melódico, por lo que debemos ser muy cautelosos en su aplicación. Es interesante practicar el bordado doble simultáneamente con el sencillo o notas de paso⁴⁹.

4.18.7 LAS MODULACIONES

En nuestro curso no se planteó la posibilidad de modular en los ejercicios contrapuntísticos dado que esto implicaría un detenimiento específico en cada uno de los temas expuestos. Sin embargo, la modulación es posible en el contrapunto severo

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 108 y ss.

⁴⁹ Véase SALZER, F.: *Audición Estructural...*, *op. cit.*, p. 82 y ss.

pero debe ser pasajera y de corta duración y solamente a tonos vecinos regresando a la tonalidad de origen.

Son muy poco comunes las modulaciones a tonos de segundo grado de afinidad tonal, es decir, cuando se difiere en dos, tres, cuatro o cinco alteraciones respecto a la armadura del tono principal.

4.18.8 LA AUDICIÓN

El entrenamiento auditivo en el contexto del contrapunto es un elemento esencial que complementa eficientemente la formación del estudiante, de tal manera que se recomienda como práctica la ejecución vocal de los ejercicios de contrapunto así como la audición analítica de los mismos. Es igualmente interesante relacionarse auditivamente con cada una de las especies, improvisando la ejecución cantada de contrapuntos, al principio con sólo tres o cuatro notas, donde incluso se practiquen movimientos prohibidos tales como paralelismos de quintas, etc., para que el alumno desarrolle su conciencia sensitiva de los movimientos vocales a dos voces. El límite de este tipo de entrenamiento estará directamente relacionado con la práctica y la constancia⁵⁰.

Con el objetivo de apoyar el estudio de esta propuesta se incluye al final del trabajo un disco compacto que contiene, en formato “.wav”, 73 pistas de audio que corresponden a los ejemplos musicales que hemos creído más interesantes.

⁵⁰ Para ampliar la información sobre el entrenamiento auditivo aplicado al contrapunto véase ESTRADA, Luis A.: *Educación Musical básica II, Nociones de teoría y notación musicales, armonía y contrapunto*. México, Ed. Patria, 1989, pp. 104-105.

4. 19 SUMARIO DE LA PROPUESTA DE CURSO INTEGRAL

4.1 ANTECEDENTES.....	699
§ 1. Contrapunto.....	699
§ 2. Contrapunto severo.....	699
§ 3. Sistema cíclico de especies.....	699
§ 4. Primera especie.....	699
§ 5. Segunda especie.....	700
§ 6. Tercera especie.....	700
§ 7. Cuarta especie.....	701
§ 8. Quinta especie o contrapunto florido.....	702
§ 9. Ubicación del c.f.....	702
§ 10. Las voces.....	703
§ 11. Sugerencias al maestro.....	704
§ 12. Sugerencias al alumno.....	704
4.2 PARTE I.....	705
EL CANTUS FIRMUS Y NORMAS GENERALES.....	705
§ 13. Cantus Firmus.....	706
§ 14. Número de notas del c.f.....	706
§ 15. Intervalos melódicos en el cuerpo del c.f.....	706
§ 16. Cromatismos y arpeggios.....	707
§ 17. Intervalos prohibidos en el c.f.....	707
§ 18. Reglas para fragmentos melódicos.....	707
§ 19. Saltos sucesivos en la misma dirección.....	709
§ 20. Excepciones en los movimientos sucesivos.....	709
§ 21. Características melódicas del c.f.....	710
§ 22. La nota culminante o clímax del c.f.....	710
§ 23. Modos.....	711
§ 24. Modos utilizados.....	712
§ 25. Las Voces.....	713
§ 26. Sugerencias técnicas y estilísticas del movimiento melódico.....	713
CUESTIONARIO I.....	715
EJERCICIO I.....	717
4.3 PARTE II.....	717
CONTRAPUNTO A DOS VOCES.....	717
PRIMERA ESPECIE (NOTA CONTRA NOTA).....	717
§ 27. Realización del contrapunto.....	717
§ 28. Esquema de primera especie.....	717
§ 29. Elección de voces.....	718
§ 30. Inicio de ejercicio.....	718
§ 31. Final de ejercicio.....	719
§ 32. El transcurso del c.f.....	719
§ 33. Forma de abordar los intervalos de 5. ^a y 8. ^a	720
§ 34. Las quintas y octavas contrarias.....	720
§ 35. Las terceras y sextas sucesivas.....	721
§ 36. Los cruzamientos de voces.....	721
§ 37. Separación máxima entre las voces.....	721
§ 38. Duplicación de los grados de la escala.....	721
§ 39. Las notas climáticas.....	722
§ 40. Saltos simultáneos en la misma dirección.....	723
§ 41. El unísono.....	723

§ 42. El cifrado contrapuntístico	724
COMPLEMENTO	725
A) Elección del intervalo para iniciar el contrapunto	725
B) Planificación de un ejercicio	726
C) ¿Qué razón se puede argumentar para prohibir el paralelismo de quintas, octavas y unísonos?	727
CUESTIONARIO II	728
EJERCICIO II	729
4.4 PARTE III	729
CONTRAPUNTO A DOS VOCES	729
SEGUNDA ESPECIE BINARIA (DOS NOTAS CONTRA UNA)	729
§ 43. Descripción de la especie	729
§ 44. Cómo iniciar el ejercicio	730
§ 45. Función de cada nota	730
§ 46. Forma de abordar la quinta u octava en la segunda especie a dos voces	732
§ 47. De los movimientos contrarios y paralelos de las quintas y octavas	732
§ 48. Errores no considerados	733
§ 49. El unísono aceptado en el transcurso	733
§ 50. Finales sugeridos	733
§ 51. La síncopa para el final	734
COMPLEMENTO	735
CUESTIONARIO III (A)	737
EJERCICIO III (A)	737
4.4.1 CONTRAPUNTO A DOS VOCES	737
SEGUNDA ESPECIE TERNARIA (TRES NOTAS CONTRA UNA)	737
§ 52. Descripción de la especie	737
§ 53. Inicio de ejercicio	738
§ 54. Funciones de las notas	738
§ 55. Aplicación de la técnica general	739
§ 56. Finales sugeridos	739
CUESTIONARIO III (B)	740
EJERCICIO III (B)	741
4.5 PARTE IV	741
CONTRAPUNTO A DOS VOCES	741
TERCERA ESPECIE BINARIA (CUATRO NOTAS CONTRA UNA)	741
§ 57. Descripción de la especie	741
§ 58. Inicio de ejercicio	742
§ 59. Funciones de las notas	742
§ 60. Aplicación de la técnica general	743
§ 61. La escapada	743
§ 62. El doble bordado	744
§ 63. Finales sugeridos	746
COMPLEMENTO	746
CUESTIONARIO IV (A)	749
EJERCICIO IV (A)	749
4.5.1 CONTRAPUNTO A DOS VOCES	750
TERCERA ESPECIE TERNARIA (SEIS NOTAS CONTRA UNA)	750
§ 64. Descripción de la especie	750
§ 65. Inicio de ejercicio	750
§ 66. El quebrado rítmico musical	750
§ 67. Funciones de cada una de las seis negras en 3/2	751
§ 68. Funciones de cada una de las seis negras en 6/4	751
§ 69. Ubicación de la nota escapada	751
§ 70. Ubicación de la escapada en el compás de 3/2	752

§ 71. Ubicación de la escapada en el compás de 6/4	752
§ 72. Ubicación del doble bordado	752
§ 73. Finales sugeridos	753
CUESTIONARIO IV (B)	754
EJERCICIO IV (B)	754
4.6 PARTE V	755
CONTRAPUNTO A DOS VOCES	755
CUARTA ESPECIE BINARIA (SÍNCOPAS)	755
§ 74. Descripción de la especie	755
§ 75. Inicio de ejercicio	755
§ 76. Funciones de cada una de las blancas	756
§ 77. Característica de la primera blanca del compás	756
§ 78. Retardos superiores	756
§ 79. Retardos inferiores	757
§ 80. La técnica de las quintas y octavas	758
§ 81. El unísono	758
§ 82. Destrucción de posible error técnico	758
§ 83. Rompimiento de la síncopa	758
§ 84. Finales sugeridos	758
COMPLEMENTO	760
CUESTIONARIO V (A)	761
EJERCICIO V (A)	761
4.6.1 CONTRAPUNTO A DOS VOCES	762
CUARTA ESPECIE TERNARIA (SÍNCOPAS)	762
§ 85. Descripción de la especie	762
§ 86. Inicio de ejercicio	762
§ 87. Funciones de las notas	762
§ 88. Resolución del retardo de forma directa	763
§ 89. Resolución del retardo por interpolación	763
§ 90. Cifrado del ornamento de resolución del retardo	764
§ 91. Aplicación de la técnica general	765
§ 92. Finales sugeridos	765
CUESTIONARIO V (B)	767
EJERCICIO V (B)	767
4.7 PARTE VI	768
CONTRAPUNTO A DOS VOCES	768
QUINTA ESPECIE BINARIA (FLORIDO BINARIO)	768
§ 93. Descripción de la especie	768
§ 94. Aplicación de la primera especie	768
§ 95. Nuevas aportaciones rítmicas	768
§ 96. Fórmulas rítmicas	768
§ 97. Aplicación de las fórmulas rítmicas	769
§ 98. Inicio de ejercicio	769
§ 99. Regla para la primera nota	769
§ 100. Regla para sincopar	770
§ 101. Resolución del retardo por interpolación	770
§ 102. Ubicación de la escapada	771
§ 103. Ubicación del doble bordado	771
§ 104. Finales sugeridos	772
CUESTIONARIO VI (A)	773
EJERCICIO VI (A)	774
4.7.1 CONTRAPUNTO A DOS VOCES QUINTA ESPECIE TERNARIA	774
(FLORIDO TERNARIO)	774

§ 105. Descripción de la especie.....	774
§ 106. Fórmulas rítmicas posibles en 3/2.....	774
§ 108. Regla para sincopar.....	775
§ 109. Ubicación del retardo.....	775
§ 110. Inicio de ejercicio.....	776
§ 111. Ubicación de la escapada.....	777
§ 112. Ubicación del doble bordado.....	777
§ 113. Finales sugeridos.....	778
CUESTIONARIO VI (B).....	778
EJERCICIO VI (B).....	779
4.8 PARTE VII.....	779
CONTRAPUNTO A TRES VOCES.....	779
PRIMERA ESPECIE (NOTA CONTRA NOTA).....	779
§ 114. Descripción de la especie.....	779
§ 115. Reglas empleadas.....	780
§ 116. Disposición de voces.....	780
§ 117. Separación de las voces.....	780
§ 118. Cruzamiento de voces.....	780
§ 119. Inicio y final de un ejercicio.....	781
§ 120. El penúltimo acorde.....	781
§ 121. El transcurso del ejercicio.....	781
§ 122. Intervalos armónicos permitidos entre las voces.....	782
§ 123. Disonancias reales entre las voces superiores.....	782
§ 124. Cómo abordar las quintas y octavas.....	783
§ 125. Cifrado contrapuntístico a tres voces.....	784
§ 126. Finales sugeridos.....	785
COMPLEMENTO.....	786
A) Armonía y contrapunto.....	786
B) Cómo planificar la realización de nuestros ejercicios.....	788
CUESTIONARIO VII.....	788
EJERCICIO VII.....	789
4.9 PARTE VIII.....	789
CONTRAPUNTO A TRES VOCES.....	789
SEGUNDA ESPECIE BINARIA (DOS NOTAS CONTRA UNA).....	789
§ 127. Descripción de la especie.....	789
§ 128. Inicio de ejercicio.....	790
§ 129. Aplicación de la técnica expuesta.....	790
§ 130. Finales sugeridos.....	790
CUESTIONARIO VIII (A).....	792
EJERCICIO VIII (A).....	793
4.9.1 CONTRAPUNTO A TRES VOCES.....	793
SEGUNDA ESPECIE TERNARIA (TRES NOTAS CONTRA UNA).....	793
§ 131. Descripción de la especie.....	793
§ 132. Finales sugeridos.....	794
CUESTIONARIO VIII (B).....	795
EJERCICIO VIII (B).....	795
4.10 PARTE IX.....	796
CONTRAPUNTO A TRES VOCES.....	796
TERCERA ESPECIE BINARIA Y TERNARIA.....	796
(CUATRO O SEIS NOTAS CONTRA UNA).....	796
§ 133. Descripción de estas especies.....	796
§ 134. Inicio de ejercicio.....	797

§ 135. Aplicación de la técnica expuesta.....	797
§ 136. Finales sugeridos.....	797
CUESTIONARIO IX.....	800
EJERCICIO IX.....	800
4.11 PARTE X.....	801
CONTRAPUNTO A TRES VOCES CUARTA ESPECIE BINARIA Y TERNARIA (SÍNCOPAS)	801
§ 137. Descripción de estas especies.....	801
§ 138. Inicio de ejercicio.....	801
§ 139. Aplicación de la técnica expuesta.....	802
§ 140. Acorde de séptima o simple nota de paso.....	802
§ 141. Técnica de la síncopa.....	802
§ 142. Técnica del retardo.....	803
§ 143. Notas acompañante al retardo.....	803
§ 144. Finales sugeridos.....	803
CUESTIONARIO X.....	807
EJERCICIO X.....	807
4.12 PARTE XI.....	808
MEZCLA DE ESPECIES A TRES VOCES.....	808
§ 145. Descripción de las mezclas a tres voces.....	808
§ 146. Dos acordes por compás.....	808
§ 147. Las combinaciones.....	808
§ 148. Normas generales para la mezcla de especies.....	808
§ 149. Aplicación de la técnica expuesta.....	809
§ 150. Final sugerido.....	810
CUESTIONARIO XI.....	810
EJERCICIO XI.....	811
4.13 PARTE XII.....	811
CONTRAPUNTO A TRES VOCES.....	811
QUINTA ESPECIE BINARIA (FLORIDO BINARIO).....	811
§ 151. Descripción de la especie.....	811
§ 152. Aplicación de la técnica expuesta.....	811
§ 153. Fórmulas rítmicas básicas para el compás de 2_2	811
§ 154. Aplicación de las fórmulas rítmicas.....	812
§ 155. Regla para sincopar.....	812
§ 156. Retardos empleados.....	812
§ 157. Inicio de ejercicio.....	812
CUESTIONARIO XIII (A).....	813
EJERCICIO XIII (A).....	813
4.13.1 CONTRAPUNTO A TRES VOCES.....	814
QUINTA ESPECIE TERNARIA (FLORIDO TERNARIO).....	814
§ 158. Descripción de la especie.....	814
§ 159. Fórmulas rítmicas posibles en 3/2.....	814
§ 160. Aplicación de las fórmulas rítmicas.....	815
CUESTIONARIO XII (B).....	816
EJERCICIO XII (B).....	816
4.14 PARTE XIII.....	816
CONTRAPUNTO A CUATRO VOCES.....	816
PRIMERA A QUINTA ESPECIES.....	816
§ 161. Descripción del plan de trabajo.....	816
§ 162. Generalidades de las especies.....	816
§ 163. Aplicación de la técnica general.....	817

§ 164. Sobre los cuestionarios.....	817
§ 165. Esquemas de los diversos tipos de contrapunto a cuatro voces	818
§ 166. Reglas complementarias.....	821
§ 167. Licencias a cuatro voces.....	825
EJERCICIO XIII	829
4.15 PARTE XIV	830
MEZCLA DE ESPECIES A CUATRO VOCES.....	830
§ 168. Descripción de las mezclas a cuatro voces.....	830
§ 169. Las combinaciones.....	830
§ 170. Finales sugeridos.....	831
EJERCICIO XIV	832
4.16 PARTE XV	833
CONTRAPUNTO A CUATRO VOCES	833
QUINTA ESPECIE (FLORIDO).....	833
§ 171. Descripción de la especie	833
§ 172. De las fórmulas rítmicas.....	833
§ 173. Inicio y final de un ejercicio	833
§ 174. Diálogos entre voces y otras recomendaciones.....	833
§ 175. Aplicación de la técnica expuesta.....	834
EJERCICIO XV	834
4.17 PARTE XVI	835
CONTRAPUNTO A CINCO, SEIS, SIETE Y OCHO VOCES	835
4.17.1 CONSIDERACIONES GENERALES.....	835
4.17.2 DISPOSICIONES VOCALES	835
4.17.3 LICENCIAS.....	836
4.17.4 DESPUÉS DEL CONTRAPUNTO SEVERO.....	838
4.17.5 EJERCICIO DE ANÁLISIS	839
4. 18 ANEXO	846
4.18.1 CONTRAPUNTO Y ARMONÍA.....	846
4.18.2 MELODÍA, CANTUS FIRMUS, CANTO DADO, CANTO LLANO Y CANTO DE ÓRGANO.....	846
4.18.3 LOS MODOS	847
4.18.4 EL COMPÁS.....	847
4.18.5 CADENCIAS Y SEMICADENCIAS.....	848
4.18.6 ORNAMENTACIÓN	848
4.18.7 LAS MODULACIONES	848
4.18.8 LA AUDICIÓN.....	849
4. 19 SUMARIO DE LA PROPUESTA DE CURSO INTEGRAL	850

Conclusiones

La historia de la técnica del contrapunto severo presenta escenarios muy diversos y complejos que invitan a reflexionar sobre su origen, aplicación y, sobre todo, la importancia que tiene en la formación de cualquier músico, en especial para el compositor. Se ha especulado mucho si esta disciplina mantiene una relación práctica y funcional con la realidad y las necesidades del compositor, demostrando la historia que aquellos compositores que se han sometido a estos estudios han obtenido de manera consciente y sistemática conocimientos técnicos y herramientas fundamentales que les han sido muy útiles en el campo del análisis y de la composición musical. Eslava ya había señalado radicalmente que quienes se oponen a estos estudios generalmente son incompetentes¹.

Ante esta posición extremista, pero con mucho de verdad, también encontramos célebres compositores que han sido renuentes a las “reglas”. Sin embargo, su genialidad les ha conducido a otros lenguajes y sistemas de expresión que, al final, convergen en el mismo punto, aunque tal vez con diferente apariencia, redescubriendo aquellos caminos que ofrece el conocimiento sobre el comportamiento de las consonancias, disonancias, tensiones y distensiones que se encuentran enmarcadas en las armonías del formato polimelódico.

La diversidad de enfoques nos lleva a concluir que no existe el contrapunto, sino los contrapuntos, de acuerdo a la época, lugar, género, estilo o incluso individuo, de tal forma que, lo que constituye una prohibición en determinada circunstancia, está totalmente permitido en otra. Sin embargo, esto no exime del estudio de las normas que integran el contrapunto severo, al contrario, debe ser motivo de un análisis

¹ “Los contrarios de la enseñanza del contrapunto y fuga son generalmente incompetentes, porque ignoran lo que es este ramo escolar [...] [que] es no sólo útil sino también indispensable para aquellos que aspiran a ser verdaderos maestros compositores [...] la fuga obliga y habitúa al discípulo a sacar partido de cualquiera idea [...]. El contrapunto y fuga es la gimnástica mental del compositor, y la parte casi mecánica del arte”. (ESLAVA, Hilarión: *Escuela de Composición, Tratado II, Del Contrapunto y Fuga*. Madrid, 1864, pp. VII-VIII).

más profundo de esas prohibiciones y licencias que los tratadistas han formulado: por un lado, basándonos en el análisis de las mismas obras y, por otro, en elementos que obedecen únicamente a necesidades que surgen dentro del proceso de enseñanza-aprendizaje, es decir, del campo de la pedagogía. Considerando esta gama de posibilidades, es un reto para cualquier tratadista presentar una sistematización clara y precisa del fenómeno a estudiar apoyada en el entrenamiento continuo y dosificado de los elementos técnicos que lo conforman. En el contexto del contrapunto severo, esta claridad y dosificación son imprescindibles para comprender el sistema sobre el cual se basa; sin esto, el resultado es confuso y sin sentido. Hemos analizado en nuestro trabajo los enfoques y maneras de exponer esta materia de los tratadistas españoles más significativos correspondientes a los siglos XVIII al XX, con un estudio previo desde el siglo XV.

Al contrastar toda la información encontramos, nunca mejor dicho, algunos *contrapuntos*; valga el término en sentido literario, es decir, preceptos que se contraponen entre un tratadista y otro sin que esto quiera decir que la norma en cuestión sea por consiguiente de dudosa aplicación, sino simplemente otra forma de expresar el sentido contrapuntístico. Tanto estas diferencias, como evidentemente las semejanzas que resultan, son un factor común que se encuentra no sólo entre los tratadistas españoles, sino también, y no tendría porque ser la excepción, entre otros de origen extranjero como Jeppesen, Fux, Salzer y Schoenberg.

Aspectos relevantes de los tratados españoles más importantes del siglo XVIII

Como resultado de esta investigación presentamos en los siguientes cuadros los elementos característicos fundamentales de las obras contrapuntísticas más destacadas del siglo XVIII, así como la proyección y crítica que tuvieron:

Cuadro 54. Aspectos relevantes de tratados del siglo XVIII (primera parte)

Tratadista	Técnica	Fuente	Recepción	Contrastación
Nassarre, Pablo. <i>Escuela música</i> , 1723.	Contrapunto de mínimas, semínimas, sexquialtera y sexquinona.	La escuela antigua.	De trascendencia en los teóricos contemporáneos y posteriores.	Continuidad con la teoría antigua.
Comes y Puig, Bernardo. <i>Fragmentos músicos...</i> , 1739.	Evita saltos de 6. ^a , 7. ^a y 8. ^a excepto en himnos, glorias y credos. Permite 3. ^{as} , 4. ^{as} y 5. ^{as} .	Roseto, Aretino, Boecio, Cerone y Monserrat.	Pedrell lo considera un plagio de <i>Fragmentos músicos</i> de Nassarre.	Su contenido está íntimamente relacionado con la obra <i>Fragmentos músicos</i> de Nassarre.
De la Fuente, José. <i>Reglas de cantollano</i> , 1742.	Profundiza en el compás y la cláusula en c.ll.*	Bermudo y Nassarre.	No hay evidencia.	Es similar a la obra <i>Fragmentos músicos</i> de Nassarre.
Martín y Coll, Antonio. <i>Arte de cantollano...</i> , 1719.	Intervalos melódicos que conformarán la melodía contrapuntística.	Montanos, Lorente, José Torres, Nassarre, Jorge de Guzmán.	Criticado por Mitjana por no hacer progresar la estética del arte.	Similar a Nassarre y Lorente.
Salado, Joseph. <i>Defensa sobre unas especies...</i> , 1728.	Postura contraria a la estructura del modo V y al bemol.	Cerone, Plutarco, Zarlino, Boecio, Arezzo, Bermudo.	Gran controversia.	A favor: sus fuentes. Opositor: Luis Cirilo González.
González, Luis Cirilo. <i>Restáurese la propiedad de B.Mol...</i> , 1731.	Postura a favor de cualidad del bemol. La música como ciencia.	San Agustín, Arezzo, Montanos, Lorente, Moserrate, Salinas, Pedro Talesio, Cerone y Nassarre.	Apoyado por Joseph Torres y Felipe Martín.	En oposición con Andrés de la Rosa (asunto tritono).
Rabassa, Pedro. <i>Guía para los principiantes...</i> , 1724-38.	Preferencia por los grados conjuntos, compensaciones y retardos.	Francisco Valls y Giuseppe Porsile.	Muy aceptado.	Según los editores, más extensa y clara que las de Cerone, Lorente, Nassarre y José de Torres.
Rodríguez de Hita, Antonio. <i>Diapasón Instructivo...</i> , 1757.	6 tipos de ligadura. La 4. ^a como consonante. Posible dos 5. ^{as} y dos 8. ^{as} .	Pitágoras, Cerone, Ventura Roel del Río y Rameau.	No hay evidencia.	En oposición al <i>Mapa armónico</i> de Francisco Valls.

*c.ll.: Cantollano.

Cuadro 55. Aspectos relevantes de tratados del siglo XVIII (segunda parte)

Tratadista	Técnica	Fuente	Recepción	Contrastación
Ventura Roel del Río, Antonio. <i>Institución harmónica...</i> , 1748.	Contrapunto clasificado en simple, florido y colorato.	Cerone, Nassarre, Tosca, Pedro de Ulloa y Montanos.	Muy aceptado pero Inglés lo considera un plagio a Cerone.	Similar al <i>Melopeo</i> y <i>maestro</i> de Cerone.
Roxas y Montes, Diego. <i>Prontuario armónico...</i> , 1760.	Teoría modal tradicional, se opone al uso de alteraciones (los modos V y VII con bemol).	S. Ambrosio, S. Gregorio, S. Agustín, S. Isidoro, Pitágoras, Boecio, Arezzo, entre otros.	No hay evidencia.	Falta de originalidad con respecto a sus contemporáneos.
Romero de Ávila, Gerónimo. <i>Arte de canto-llano y órgano...</i> , 1761.	Uso del bemol (modos V y VI). No es la 8. ^a principio ordenador. Uso de semitono (sólo el mayor).	No hay evidencia.	Favorable.	No hay evidencia.
Sayas, Juan Francisco. <i>Música canónica...</i> , 1761.	Las sílabas de la <i>solmisación</i> son de los griegos bizantinos. El contrapunto como elemento estructural en la composición.	Nassarre, Lorente, Bermudo, Cerone, Boecio, Platón Vicente Franquito, Aristóteles, Tapia Numantino.	No hay evidencia.	Defiende la música religiosa en oposición a la teatral típica de su tiempo. Posición contraria a la de Eximeno.
Marcos y Navas, Francisco. <i>Arte o compendio...</i> , 1776.	Introduce la apoyatura como elemento de adorno. Utiliza tiempos binarios y ternarios.	S. Agustín, S. Mateo, Arezzo, Boecio, Cerone, Nassarre, Lorente, Kirquerio y Tosca.	Buena, considerando que se estaban agotando los tratados.	No hay diferencias respecto al canto figurado.
Roig, Nicolás Pascual. <i>Explicación de la teoría y práctica...</i> , 1778.	No incluye la longa como figura. Explica el cromatismo en la polifonía.	No hay evidencia.	Buena, considerando la falta de preparación musical de los religiosos.	En lo general, sin cambios respecto a sus predecesores.
Santa María, Francisco. <i>Dialectos músicos...</i> , 1778.	Armonía moderna. Fundamentos científicos. Libertad en abordar 5 ^{as} y 8 ^{as} en el canto de órgano.	D'Alembert, Rameau, Tartini, Nassarre, Cerone y P. Martini.	Reconocimiento por Fétis. La <i>Gazeta de Madrid</i> anuncia la publicación de la obra el 30 de oct. de 1778.	Comparte ideas con Cerone, P. Martini, Rameau y D'Alembert, respecto a la forma de abordar 5 ^{as} y 8 ^{as} .

Prácticamente todos los tratados van dirigidos a principiantes con el objetivo de enseñar los fundamentos, ya sea de cantollano, canto de órgano o contrapunto. En este sentido, difiere el tratado de Joseph Salado cuyo objetivo es defender a su maestro Gregorio Santisso de los ataques que los colegas músicos se empeñaban en difundir, algo típico en el ambiente de controversias que se vivía en el siglo XVIII. Posteriormente, surge la replica de Luis Cirilo González refutando a Salado. La metodología de los tratados es muy variada. Algunos describen previamente los elementos que se van a utilizar en el curso del tratado, como es el caso de Bernardo Comes. Otros se decantan por utilizar el sistema de pregunta-respuesta con apoyo de ejemplos musicales, como Pablo Nassarre, José de la Fuente, Diego de Roxas, Gerónimo Romero, Francisco Marcos y Daniel Travería. También están aquellos que ordenan con cuidado las ideas de menor a mayor grado de dificultad como es el caso de Francisco Valls, Antonio Rodríguez –que no incluye ejemplos musicales, sino sólo gráficos de las especies– y, finalmente, Pascual Roig.

El sistema basado en la comparación con otros tratados también es un recurso metodológico que fue utilizado por Antonio Ventura; asimismo, algunos tratadistas se apoyan en el análisis de obras como método para la praxis interpretativa, como lo hace Francisco de Sayas, aunque, paradójicamente, es muy pobre en ejemplos musicales. En general, los tratados son claros en la exposición de sus ideas, sin embargo, encontramos dos polos opuestos: por un lado está la claridad y precisión de Francisco de Santa María y, por otro, la confusión y contradicción de Luis Cirilo.

Fuera del cuadro 55, Antonio Eximeno merece una especial atención ya que su producción es muy vasta, y evolucionada por refutar radicalmente las normas tradicionales, sobre todo las expuestas por Cerone, Nassarre y el P. Martini. Además, tuvo una importante recepción y una trascendente recensión caracterizada por acalorados debates en la prensa de Madrid entre octubre y marzo de 1796. Eximeno desprecia las teorías del pasado por considerar los procedimientos de aprendizaje inapropiados, y a pesar de que ofrece solucionar las deficiencias que señala en la enseñanza del contrapunto, no logra concretar sus ideas metodológicas y cae en la imprecisión.

Aspectos relevantes de los tratados españoles más importantes del siglo XIX

De igual manera que en el siglo XVIII, los tratados del siglo XIX van dirigidos a principiantes, a excepción del escrito por José Nonó cuyo trabajo *Explicación del gran mapa armónico* (1829) está pensado para jóvenes compositores. Salvo excepción, la metodología utilizada en general por los tratadistas se fundamenta en la presentación y explicación de los temas y sus respectivos ejemplos. Hay que recordar, a este respecto, las propuestas innovadoras de Virués y Spínola, que presentan esquemas numéricos en lugar de la grafía musical tradicional de la época. Aranaz y Vides vuelve al sistema de pregunta-respuesta, aunque de forma poco consistente.

La claridad de las ideas en la mayoría de los métodos es buena, pero en el *Tratado completo de composición fundamental* de Pedro de Aranaz no se logra del todo aclarar las dudas que surgen en la exposición de los temas. Por otro lado, Miguel López Remacha es muy lacónico en su discurso, por lo que no desarrolla eficazmente el tema contrapuntístico, Blas Hernández tiene una retórica confusa a pesar de que su aportación es motivada porque consideraba que sus antecesores no habían sabido explicar debidamente la teoría² y, finalmente, Indalecio Soriano Fuentes, cuya exposición se fundamenta en ejemplos pero sin ofrecer explicaciones con relación a ellos. En contraste con todos ellos, el *Tratado teórico práctico sobre contrapunto* de Joaquín Montero tiene muy buena organización y sintaxis, por lo que concluimos que es uno de los mejores trabajos del siglo XIX.

Los comentarios sobre el tratado de Hilarión Eslava están incluidos en los del siglo XX por ser un preceptista que enlazó perfectamente los dos siglos y tuvo gran influencia en los teóricos del siglo XX. Veamos el siguiente cuadro donde se expresan las mismas características del cuadro anterior, pero ahora con relación a los tratadistas más destacados del contrapunto español del siglo XIX:

² HERNÁNDEZ, Blas: *Manual armónico o método teórico elemental de la composición de música*. Logroño, Imprenta de Felix Delgado, 1837, p. 4.

Cuadro 56. Aspectos relevantes de tratados del siglo XIX

Tratadista	Técnica	Fuente	Recepción	Contrastación
Aranaz y Vides, Pedro. <i>Tratado completo...</i> , 1807	Posibles cromatismos y salto de 7. ^a .	Eximeno, P. Santa María, P. Soler.	Buena; considerado músico de transición al s. XIX.	Modulaciones a tonos vecinos en canto de órgano, 5 ^{as} paralelas de débil a débil y marchas.
Nonó, José. <i>Escuela completa de música...</i> , 1814. <i>Explicación del Gran mapa...</i> , 1829.	Agrega la 4. ^a justa como consonancia perfecta indirecta.	Rameau y Guido d'Arezzo.	No hay evidencia en las primeras tres décadas del siglo.	Semejanza con la teoría armónica de Rameau.
Montero, Joaquín. <i>Tratado teórico práctico sobre contrapunto</i> , 1815.	Distingue el retardo de 9. ^a y de 2. ^a . Libertad del paso de la 6. ^a a 8. ^a , libertad entre 5. ^a y 12. ^a , y 8. ^a y 15. ^a .	Eximeno, Cerone, P. Martini y Fux.	No hay evidencia.	Crítica a Eximeno, Cerone y Fux.
Virués Spínola, José. <i>Cartilla Harmónica</i> , 1824.	Fundamenta el contrapunto en 3 grupos (I, IV y V). Introduce la apoyatura.	Rameau, Catel.	Considerada poco original.	En oposición a las teorías de Nassarre, Cerone, Fux, Rameau, Morigi, Catel y Tartini.
Virués Spínola José. <i>La Geneuphonía...</i> , 1831.	Diferente acepción de cadencia y precedencia.	Catel	Excelente, apoyo de R. Camicer y F. Andreví (trad. a más de 5 idiomas).	En oposición a las teorías de Rameau.
López Remacha, Miguel. <i>Tratado de armonía...</i> , 1824.	Muy pobre.	Catel	Criticado por Virués y Spínola.	Se basa en el método de Catel, pero no desarrolla el contrapunto.
Hernández, Blas. <i>Manual armónico...</i> , 1837.	Divide el contrapunto en once tipos.	Nassarre, Eximeno, Soler, Hita, Iriarte, García "El Españolito", Camicer y J. Nono.	No hay evidencia.	Simplifica el método de Aranaz y Olibares [sic].
Soriano Fuentes, Indalecio. <i>Tratado de armonía y nociones generales...</i> , 1845.	Asocia normas de armonía con las de contrapunto. División en 8 especies.	Antonio Gómez, discípulo de Fco. Javier García "El Españolito".	Muy aceptado como aportación de un buen teórico y pedagogo.	Sistema en función de las normas simultáneas de armonía y contrapunto.
Andreví Castellá, Fco. <i>Tratado teórico práctico...</i> , 1848.	Considera sinónimos armonía y contrapunto. Impone la escuela moderna.	Francesc Queralt	Buena. Traducido al francés en 1848.	Transición hacia el siglo XIX.

Aspectos relevantes de los tratados españoles más importantes del siglo XX

De los tratados presentados en el cuadro 57, no tenemos evidencia de la recepción que tuvieron en el medio musical. Ahora bien, respecto al tipo de lector a quien van dirigidos, los dos primeros tratados se orientan a los principiantes y, el tercero, es decir el de Zamacois, se dirige al estudiante que tenga una formación completa en armonía tonal. Respecto a la metodología utilizada, llama la atención Ramón Borobia que no utiliza ejemplos, sólo explica los temas, especificando que lo hace de una forma clara. El trabajo de Turina en el sentido de la claridad deja mucho que desear porque carece de la teoría necesaria para comprender los ejemplos, que, además, no son muy útiles. En contraposición, Zamacois hace una exposición muy bien ordenada, con explicaciones precisas y muy bien ejemplificadas.

Cuadro 57. Aspectos relevantes de tratados del siglo XX

Tratadista	Técnica	Fuente	Contrastación
Borobia Cetina, Ramón. <i>Composición musical...</i> , 1932.	Uso de apoyatura en contrapunto libre. No hace diferencias entre contrapunto vocal e instrumental.	Théodore Dubois, Joseph Fétis, André Gédalge, Stephan Krehl, Indalecio Soriano Hilarión Eslava y Antonio Lozano.	Semejanza con las teorías de Eslava y Soriano Fuentes.
Turina, Joaquín. <i>Tratado de composición musical</i> , 1946.	Mezcla el contrapunto vocal con el instrumental. Simplifica el trabajo de especies.	Evaristo García Torres, Mozkowsky, Sérieyx y su maestro D'Indy.	Es innovador con respecto a sus predecesores por su reducción del sistema de especies.
Zamacois, Joaquín. <i>Ejercicios de contrapunto</i> , 1977.	Contrapunto armónico basado en especies.	Obras y ejemplos contrapuntísticos de autores clásicos.	Confronta versiones de diversos tratadistas de contrapunto.

A continuación, presentamos 6 cuadros en los cuales hemos resumido el resultado de un estudio comparativo entre los últimos tratados del siglo XX que destaca algunos elementos técnicos significativos del contrapunto. Se ha incluido, además, a Hilarión Eslava por ser uno de los preceptistas del siglo XIX que más ha influido en la teoría musical española de los últimos tiempos:

Cuadro 58. Consideraciones técnicas del contrapunto en Eslava, Calés, Blanquer y Gago (primera parte)

	Tema	Eslava	Calés	Blanquer	García Gago
1	Mezcla de especies.	A partir de las cuatro voces (p. 28)*.	A partir de las tres voces y después de la 4. ^a especie (p. 77).	A partir de las tres voces y después de la 4. ^a especie (p. 55).	A partir de las tres voces y después de la 5. ^a especie (p. 49).
2	Mezcla de especies a partir de cinco voces.	Se practica la mezcla de floridos con el C.f. (p. 34).	Se practica la primera especie y la mezcla de floridos con el C.f. (p. 101).	Se practica la primera especie y la mezcla de floridos con el C.f. (p. 60).	Se practica la primera especie y la mezcla de floridos con el C.f. (p. 57).
3	Relación del retardo de segunda con el de novena.	No los explica por separado (al presentar el de segunda, da por hecho que va implícito el de novena) (p. 19).	No distingue un retardo de otro (pp. 53 y 60).	No distingue un retardo de otro (al presentar el de segunda, da por hecho que va implícito el de novena) (p. 35 y último ej. de p. 131).	No distingue un retardo de otro (p. 36).
4	Retardos con resolución ascendente.	No (p. 12).	Quedan excluidos los retardos de resolución ascendente (p. 51).	Acepta el retardo superior de segunda con resolución ascendente por semitono (p. 35).	No (p. 36).
5	Doble retardo.	No	No	No	Especialmente si una de las voces resuelve el suyo por interpolación (p. 91).
6	Terminar la voz superior contrapuntante con la dominante en dos voces, cuarta especie.	No lo considera.	Se tolera como excepción (p. 56).	No lo considera.	No lo considera.

* El número de página entre paréntesis corresponde a la obra original de cada tratadista³.

³ ESLAVA, Hilarión: *Escuela de Composición, Tratado II, Del Contrapunto y Fuga*. Madrid, 1864; CALÉS OTERO, Francisco: *Tratado de Contrapunto I, Contrapunto Severo*. Madrid, Música Didacta, 1997; BLANQUER, Amando: *Técnica del Contrapunto*. Madrid, Real Musical, 1975; GARCÍA GAGO, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*. Barcelona, Clivis, 1986.

Cuadro 59. Consideraciones técnicas del contrapunto en Eslava, Calés, Blanquer y Gago (segunda parte)

	Tema	Eslava	Calés	Blanquer	García Gago
7	Permitidas a tres voces, 3. ^a especie, quintas paralelas de tiempo fuerte a fuerte entre voz intermedia y una extrema, si no hay cambio de acorde.	No	Las acepta (p. 72).	No	No
8	Permitido a tres voces, 3. ^a especie, hacer en esa voz, en el penúltimo compás, una redonda o dos blancas.	Sí lo aplica (p. 19).	No	No	No
9	Uso del concepto “notas acompañantes” a los retardos a partir de tres voces.	Sí, pero no son notas que acompañan a un retardo, sino notas que se relacionan con la síncopa disonante (p.19). Diferente al enfoque de Bertucci**.	No lo usa. Lo explica en función de supresiones o duplicaciones de los elementos del acorde (p. 73).	No lo usa. Sólo nos remite a las reglas expuestas a dos voces (p. 55).	No lo usa. En el momento necesario no hace ninguna aclaración (p. 45).
10	Normar el uso de las disonancias provocadas entre las voces contrapuntantes (en mezcla de especies a tres voces).	No	Sí lo aplica (pp. 79-88).	Sí lo aplica (pp. 55, 29-31).	No. Incluso sugiere aprovechar al máximo las posibilidades de encuentros disonantes (p. 49).

** C.f., TORRE BERTUCCI, José: *Tratado de Contrapunto*. Buenos Aires, Ricordi, 1947, p. 85.

Cuadro 60. Consideraciones técnicas del contrapunto en Eslava, Calés, Blanquer y Gago (tercera parte)

	Tema	Eslava	Calés	Blanquer	García Gago
11	Acordes de séptima.	Los practica a partir de las cuatro voces y en mezcla de especies (pp. 30-31).	Los acepta a partir de las cuatro voces (pp. 96-97).	Los practica.	Los sugiere desde las tres voces, primera especie (p. 41). Aplicadas en cuarta especie a tres voces (p. 45).
12	Contrapunto ternario.	No lo aborda.	No lo aborda.	Lo menciona en apéndice, pero no es desarrollado de manera sistemática (Apéndice D, p. 110).	No lo aborda.
13	Cruzamiento de voces.	Los acepta ocasionalmente, incluso desde dos voces primera especie (p. 6).	Los acepta ampliamente bajo condiciones específicas (p. 10).	Los acepta a partir de tres voces por movimiento contrario u oblicuo, de manera breve y que no sea en el primer compás (p. 38). A dos voces sólo los acepta entre dos voces iguales (p. 45).	Los acepta ampliamente bajo condiciones específicas (p. 24).
14	Quintas u octavas ocultas en el momento de la resolución del retardo.	Evitarlas (p. 29).	No lo menciona.	No lo menciona.	No lo menciona.

Cuadro 61. Consideraciones técnicas del contrapunto en Eslava, Calés, Blanquer y Gago (cuarta parte)

	Tema	Eslava	Calés	Blanquer	García Gago
15	Inclusión de diferentes especies en una misma voz.	Lo acepta a cuatro voces 2. ^a especie. Introduce momentáneamente en el penúltimo compás una redonda (p. 17).	Lo acepta a cuatro voces 4. ^a especie. Introduce momentáneamente dos blancas en la voz que lleva redondas (p. 95).	No	Lo acepta a dos voces 3. ^a especie. Introduce como excepción al final una blanca en el último tiempo (pp. 28 y 33).
16	Unísono a dos voces.	Aunque no se prohíbe, debe emplearse lo menos posible (p. 5).	En 1. ^a , 2. ^a y 3. ^a especie, sólo al principio y final (pp. 30, 33 y 42). En cuarta especie se permite en tiempo débil (p. 51).	No lo permite (p. 31).	Lo utiliza a dos voces cuarta especie (p. 131).
17	Retardos consonantes de 6. ^a superior y 5. ^a inferior.	No los considera (p. 12).	Son practicados (pp. 52-53).	Son practicados (p. 34).	Aunque no lo especifica, lo permite en los ejemplos (pp. 36-37).
18	Tres redondas en penúltimo compás en tercera especie a tres voces.	Lo acepta (p. 19).	No	No	No
19	Cifrado de acordes.	No	No	No	No
20	Resolución del retardo por interpolación, siendo dicha nota un intervalo de segunda descendente.	Sí. Acepta anticipar la nota de resolución (p. 14).	No	No	No

Cuadro 62. Consideraciones técnicas del contrapunto en Eslava, Calés, Blanquer y Gago (quinta parte)

	Tema	Eslava	Calés	Blanquer	García Gago
21	La nota de interpolación es llamada “Nota escapada”.	No	No	Sí (p. 122).	No
22	Utilización de compases compuestos y de amalgama.	No	No	Sí (pp. 108-109).	No
23	Introduce el término de “Sexta especie”.	No	No	Sí (p. 110).	No
24	Utilización del I_4^6 cadencial.	No	No	No	Es utilizado desde los finales a dos voces, 2ª especie (p. 29).
25	Utilización del floreo disjunto.	No	Sí (p. 42).	Sí (p. 47).	No
26	Repetir la misma nota a la misma altura.	“Se prohíbe dar en la voz contrapuntante tres notas seguidas de igual sonido; pero se permite alguna vez dar dos de ellas” (p. 6).	No acepta repetir (p. 23). En redondas se tolera: a dos voces a tres y cuatro pero excepcionalmente (Tablas de realización p. 34).	Blanquer acepta sólo a partir de cinco voces (p. 37).	Acepta la repetición (penúltimo compás del ej. 3, p. 39).
27	Modulaciones	“No se puede modular mas que por relación” (p. 6).	Sólo a tonalidades vecinas y brevemente (p. 12).	Sólo a tonalidades vecinas y brevemente (p. 123).	Sólo a tonalidades vecinas (p. 25).

Cuadro 63. Consideraciones técnicas del contrapunto en Eslava, Calés, Blanquer y Gago (sexta parte)

	Tema	Eslava	Calés	Blanquer	García Gago
28	La apoyatura	No	No	No	La incluye como otro posible ornamento (pp. 30-31 y ej. 6, p. 39).
29	Ritmo armónico. (Un acorde por compás)	No utiliza propiamente ese concepto (p. 8).	Sí	Sí	Posibilidad de dos acordes por compás, incluso formado el segundo con notas extrañas (pp. 48-49).
30	Cromatismo	Prohíbe este género (p. 6).	Prohíbe este género (p. 22).	Prohíbe este género (p. 40).	Ofrece libertad de aplicación (p. 27 y ss.).

Conclusión final

Como conclusión final sobre el sistema pedagógico de los tratados, se puede decir que es susceptible de ser mejorado y, sobre todo, si se considera el hecho de utilizarlos hoy en día con la intención de formar músicos profesionales. Es evidente que mucho de ellos resultan por su contenido totalmente anacrónicos; por consiguiente, nos vamos a referir a los últimos tratados del siglo XIX y a los estudiados del XX. En definitiva, todos estos métodos resultan ser un producto, en menor o mayor medida, de todos aquellos que los precedieron.

Antes de presentar estos comentarios finales, queremos hacer algunas reflexiones. La música no es como el lenguaje hablado en el que al expresar nuestras ideas lo hacemos prácticamente de forma instintiva y de manera simultánea al pensamiento. En la música, independientemente del fenómeno de la improvisación que sería lo equivalente, para interpretar una obra tenemos que

procesar una serie de datos que nos permiten, a través de diversos mecanismos físicos y psicofisiológicos, reproducirla cuantas veces se requiera; sin embargo, en el momento en que sufrimos algún olvido en plena ejecución, somos incapaces, salvo excepción, de improvisar de manera natural sobre las mismas ideas musicales. Posiblemente, esto se deba a los sistemas de educación musical, por lo que finalmente el lenguaje musical resulta en desventaja frente al lenguaje hablado.

Asimismo, en el estudio de la composición musical, en el que es necesario utilizar herramientas muy precisas para expresar nuestras ideas a través del sonido, es importante que estas herramientas se conviertan en elementos instintivos y se apliquen en el momento oportuno a elección del compositor dentro de un estilo determinado. Este mecanismo casi reflejo de utilización de los elementos necesarios para componer una obra musical se consigue en parte con el estudio del contrapunto severo, disciplina de base que, como se ha dicho a lo largo de este trabajo, implica al estudiante en el conocimiento y aplicación de la funcionalidad de varias líneas melódicas simultáneas e interdependientes a través del sistema cíclico de las especies. Dicho sistema, en la mayoría de los casos, es expuesto por nuestros tratadistas de forma abrumadora y a la vez poco consistente. Se describen en general la mayoría de las reglas antes de haber comprendido su aplicación, resultando más complejo para el estudiante, aunque no por esto deja de tener el resultado deseado. Con esto queremos decir que de cualquier manera se logran asimilar las reglas y su aplicación, pero se hace un rodeo innecesario que se puede evitar si se dosifica la información y sólo se presenta la necesaria según el tema, sin adelantar ni agregar injustificadamente algún aspecto técnico que sólo provoca confusión y por tanto pérdida de interés en el alumno.

Por ejemplo, los cuatro últimos tratados, es decir, el de Eslava, el de Calés, el de Blanquer y el de García Gago, abren con una interesante presentación histórica, cuya profundidad es variable según el estilo e interés de cada autor. Posteriormente, se encuentra la exposición de las “normas generales” que rigen el estudio de los diferentes temas del contrapunto severo. Después se comienza propiamente con el trabajo de las “especies”, es decir, “contrapunto a dos voces primera especie”, donde

se plantean nuevas reglas y, además, tienen aplicación algunas de las ya expuestas, por lo que obliga al estudiante en este momento a volver a las “normas generales” para verificarlas y esto trae como consecuencia un manejo poco práctico del sistema. Pero, ¿de qué manera se podría sortear esta situación? Creemos que una alternativa para solucionar esto es incluir desde un principio el tema sobre la construcción del *cantus firmus*, como lo hemos hecho en la propuesta, y así sólo sería necesario exponer las reglas que atañen al dibujo melódico de la línea, o sea, los intervalos melódicos que puede cantar la voz y todo aquello que es necesario saber en el sentido horizontal o lineal, como lo son las extensiones de las tesituras empleadas y los modos utilizados en el estudio.

Se requiere conocer esta información antes de iniciar cualquier reglamentación que incluya la simultaneidad de líneas melódicas⁴, aunque es preciso reconocer que en la antigüedad se estudiaba previamente en profundidad el cantollano y esto daba al estudiante los elementos melódicos necesarios para abordar posteriormente el contrapunto, situación que no sucede en la actualidad.

Continuando con nuestras observaciones, una vez que se ha asimilado la reglamentación sobre el movimiento melódico, el alumno podrá abordar la “primera especie a dos voces”, y lo único que necesita saber es: cómo comenzar y terminar el ejercicio según la posición superior o inferior que tenga el *cantus firmus* con respecto a la otra línea llamada, precisamente, contrapunto⁵, así como los intervalos armónicos que se practican en el transcurso⁶, las dos reglas que resumen la técnica de octavas y

⁴ Para ampliar información véase SALZER, Felix y SHACHTER, Carl: *El contrapunto en la composición, El estudio de la conducción de las voces*. Barcelona, Idea Books, 1999, pp. 3-10.

⁵ Los principios: Si el c.f. es inferior, el contrapunto superior comienza con intervalo armónico de 5.^a u 8.^a justas. Si el c.f. es superior, el contrapunto comienza con intervalo armónico de primera u 8.^a justa. Los finales: Si el c.f. es inferior, el contrapunto superior concluye con la sucesión melódica de sensible-tónica. Si el c.f. es superior, el contrapunto inferior terminará con la sucesión melódica sensible-tónica o dominante-tónica.

⁶ Los intervalos armónicos posibles son la 3.^a mayor o menor, la 5.^a justa, 6.^a mayor o menor, y la 8.^a justa. Evitar más de tres terceras o sextas sucesivas.

quintas⁷ y, finalmente, las normas sobre cruzamientos⁸, máxima separación de las voces⁹, notas con posibilidad de duplicación¹⁰, y lo relacionado con los saltos simultáneos en la misma dirección¹¹.

Lo más importante es que estas reglas tienen una aplicación inmediata que se empieza a dominar según se realicen ejercicios; por eso, estamos convencidos de que hasta este momento del estudio no hay necesidad de enseñarle más al estudiante porque cualquier otra cosa podría confundirlo.

Siguiendo este mismo esquema, se trabajaría la segunda especie y así sucesivamente. De ninguna manera queremos decir que estos tratados están equivocados, sería absurdo pensarlo: no se puede olvidar que en ellos se han formado infinidad de excelentes compositores. Se trata simplemente de una humilde observación sobre el planteamiento que ha tenido la metodología del contrapunto a través de los siglos; aunque reconocemos una evolución, llama la atención, por ejemplo, que el formato que expuso Eslava en 1864 es el mismo que García Gago presenta en 1986.

Continuando con nuestras reflexiones, podemos concluir que uno de los factores que más dudas provocan en el estudiante en el estudio del contrapunto es la interpretación de las estructuras acordales. A pesar de no ser el acorde evidentemente el protagonista de estos estudios, su entidad siempre está presente¹², por lo que creemos que no sobraría el cifrado armónico, sobre todo en los ejercicios de tres voces en adelante.

Ahora bien, si uno de los puntos considerados para mantener en equilibrio sonoro en la simultaneidad de líneas melódicas es el adecuado uso de las quintas y

⁷ La primera regla es que todo intervalo armónico de 5.^a u 8.^a se aborda por movimiento contrario. La segunda se refiere a evitar las 5.^{as} u 8.^{as} contrarias.

⁸ Evitar los cruzamientos.

⁹ Como separación máxima entre las voces se considera una 12.^a, y como excepción una 15.^a.

¹⁰ Se puede duplicar cualquier grado a excepción de la nota sensible.

¹¹ No se practican saltos simultáneos en la misma dirección, a excepción de los de cuarta.

¹² Ya el mismo Eslava lo había dicho en estos términos: “[...] el contrapunto y fuga se enseña como si no existiese el estudio de la armonía”. ESLAVA, H.: *Tratado de Armonía*. Madrid, Imprenta de Beltrán y Viñas, 1857, p. 5.

octavas, ¿porqué, así como se habla de un cifrado armónico, ninguno de los tratados se refiere al contrapuntístico? En este sentido, cuando se trabaja a dos voces, proponemos señalar con números arábigos todo intervalo armónico de 5.^a, 8.^a ó 1.^a y, a partir de tres voces, cada una de las voces superiores con relación al bajo se continúa cifrando con números arábigos, pero entre las dos voces superiores se cifrará cualquier intervalo de 5.^a con una línea curva por la derecha y de 8.^a con una línea curva por la izquierda. Esto tiene un objetivo eminentemente pedagógico con el cual se fortalece el proceso de enseñanza-aprendizaje. Así lo propone el compositor Humberto Hernández Medrano.

Con relación a los ejemplos musicales que aparecen en los tratados estudiados, muchos de ellos no están respaldados con la suficiente información, por lo que quedan aislados y sin la comprensión adecuada por parte del estudiante. También, cuando se introduce una nueva especie, los tratados sólo describen las figuras de nota que la caracterizan y se ponen ejemplos de ejercicios ya elaborados relativos a alguna regla determinada. El tratado de Calés, por ejemplo, presenta desde el principio todas las especies a través de ejemplos de ejercicios, sin embargo, partiendo de la base de utilizar elementos conocidos para el proceso de aprendizaje de elementos nuevos, sería de mejor provecho hacer una representación gráfica o un esquema de cada especie donde se evidencien sólo las figuras de nota a emplear, sin necesidad del uso del pentagrama, con la aclaración de que el c.f. o el contrapunto pueden estar colocados indistintamente en la parte superior o inferior.

En otro aspecto, ninguno de los tratadistas españoles del siglo XX, a excepción de Blanquer, incluye el estudio de las especies ternarias, por lo que queda ese vacío importante en el estudio del contrapunto. Sin embargo, Blanquer no lo desarrolla, mencionando sólo la posibilidad de esta práctica con algunas indicaciones y ejemplos¹³.

¹³ BLANQUER, A.: *Op. cit.*, p. 110.

Como ya ha quedado demostrado, se puede decir que en la historia de la tratadística española del contrapunto académico ha existido poca producción, pero, de cualquier manera, se ha solventado esta carencia de una u otra forma, ya sea recurriendo a métodos extranjeros o rescatando los propios que estaban sumidos en el tiempo. De cualquier manera, creemos firmemente que es momento de replantearse un cambio en la metodología de estudio de esta asignatura, cambio que promueva la claridad, la precisión y el laconismo, a través de un formato moderno acorde a las necesidades interpretativas de la mente del músico del siglo XXI. Esto queda abierto a nuevas investigaciones.

Bibliografía

Fuentes primarias

[ANÓNIMO]: *Breve instrucción de canto llano*. Madrid, Joaquín Ibarra, 1773, 18 p.
[Localización: B.N.E., sig.: M/85].

[ANÓNIMO]: *Breve instrucción para imponerse en el canto llano explicando todo lo necesario hasta llegar a la práctica*. Madrid, Joaquín Ibarra, 1773, 18 p.
[Localización: B.N.E., sig.: M/3878/13].

[ANÓNIMO]: *Tratado completo de cantollano, contrapunto y canto de órgano* [Manuscrito Escorialense]. Sevilla, [s.n.], 1480, 187 p.
[Localización: B.N.E., sig.: M/1282, micro.: 266].

ALBRECHTSBERGER, Johann Georg: *Anweisung zur Composition, mit ausführlichen exempeln, zum Selbstunterrichte, erläutert, nebst einem Anhang von der Beschaffenheit und Anwendung aller jetzt üblichen musikalischen Instrumente*. Leipzig, 1818, 404 p.
[Localización: British Library, sig.: 1400, k, 4.].

ANDREVI, Francisco: *Tratado Teórico Práctico de Armonía y Composición*. Barcelona, Imprenta y Librería de D. Pablo Riera, 1848, 133 p.
[Localización: B.N.E., sig.: M/3485].

ARANAZ Y VIDES, Pedro y OLIVARES, Juan: *Tratado completo de composición fundamental para la instrucción de los niños que se dedican al estudio de la música; y principalmente en las catedrales de España*. Salamanca, [s.n.], 1807, 194 p.
[Localización: B.N.E., sig.: M/1244, micro.: 1133].

BARASOAIN JULVE, Manuel: *Compendio de melodía y armonía ó contrapunto*. Por Villanueva y Geltrú, [s.l.], Imprenta Social de José Juan Salvó, 1911, 16 p.
[Localización: B.N.E., sig.: VC/476/27].

BAUTISTA, Julián: *Estudio Comparativo de los principales tratados de Armonía a partir de Jean-Philippe Rameau (1683-1764)*. [Comenta los tratados de: Jean Philippe Rameau, Jean Adam Serre, Giuseppe Tartini, Pierre Joseph Roussier, Jean le Rond d'Alembert, Rousseau, Eximeno, Sabbatini, Catel, Choron, Reicha, Fétis, Savard, Richter, Eslava, Reber, Basevi, Marchand, Durand, Gevaert, Arín y Fontanilla, *Sociedad Didáctico Musical*, Koechlin]. Ejemplar mecanografiado. Madrid, 1934-35, 78 fos.
[Localización: B.N.E., sig.: M. Bautista/52].

BERMUDO, Juan: *Declaración de instrumentos musicales*. Restauración y limpieza del original y preparación de esta obra por Rudesindo F. Soutelo. Madrid, Arte Tripharia, 1982, CXLII.
[Reproducción de la ed. de Osuna: Juan de León, 1555].
[Localización: B.N.E., sig.: M/11325, M/6531, micro.: 652; Mss/9607].

BOROBIA CETINA, Ramón: *Composición musical, Tratado de Contrapunto y Fuga*. Zaragoza, Imprenta del Hospicio Provincial, 1932, 32 p.
[Localización: B.N.E., sig.: VC/1044/25 y VC/1160/35].

BROCARTE DE LA CRUZ, Antonio: *Médula de la Música Theorica*. Por Eugenio Antonio García. Salamanca, 1707, 234 p.

[Localización: B.N.E., sig.: M/875].

CALÉS OTERO, Francisco: *Apuntes para un curso de contrapunto severo*. Madrid, [s.a.], 64 p.

[Localización: RCSM, libre acceso].

CERONE, Pedro: *El Melopeo y Maestro. Tractado de Música Theorica y Práctica: en que se pone por extenso, lo que uno para hacerse perfecto Musico ha menester saber y por mayor facilidad, comodidad, claridad del lector, está repartido en XXII libros. Va tan ejemplificado y claro, que cualquiera de mediana habilidad, con poco trabajo alcanzará esta profesión*. Por Ivan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci. Nápoles, 1613, XIV, 1160 p.

[Localización: B.N.E., sig.: R/9274; R/14751; R/14776].

CORREA DE ARAUXO, Francisco: *Libro de Tientos y discursos de música práctica, y teórica de órgano, intitulado Facultad orgánica: con el cual, y con moderado estudio y perseverancia, cualquier mediano tañedor puede salir aventajado en ella; sabiendo diestramente cantar canto de órgano, y sobretodo teniendo buen natural*. Por Antonio Arnao. Alcalá, 1626, 204 p.

[Localización: B.N.E., sig.: R/9279-14069; DC/29437-29442].

DIRUTA, Girolamo: *Il transilvano, Dialogo sopra il vero modo de sonar Organi, & iftromenti da penna*. Venetia, Appreffo Aleffandro Vincenti, 1622, vol. II.

[Localización: [B.N.E., sig.: M/234, micro.: 48].

ESLAVA, Hilarión: *Escuela de armonía y composición, I. Armonía*. Madrid, Imprenta de Beltrán y Viñas, 1857, 169 p.

[Localización: B.N.E., M/12113; 7.^a ed. M/12113; M/259-260].

—: *Escuela de Composición, Tratado Segundo del Contrapunto y Fuga*. Madrid, [s.n.], 2.^a ed., 1864, 200 p.

[Localización: B.N.E., sig.: M/12114; B.M.M., sig.: H8-50].

—: *Museo orgánico español, Primera Parte*. Madrid, [s.n.], 1862, 230 p.

[Localización: B.N.E., sig.: M/387-277].

—: *Prontuario de Contrapunto, Fuga y Composición, En preguntas y respuestas*. Madrid, Viuda de Hernando y Compañía, 3.^a ed., 1890, 48 p.

[Localización: B.N.E., sig.: M/2683-1758-3879/38].

—: *Tratado Primero de la Armonía*. Madrid, La Moderna Imprenta, 2.^a ed., [s.a.], 179 p.

[Localización: Ar. personal].

ESTEVAN, Fernand: *Reglas de Canto Plano, é de Contra-punto é de Canto de Órgano*. 1410. Introducción, comentario, estudio y transcripción de M^a Pilar Escudero García. Madrid, Copy Centro Ópera, 1980, 162 p.

[Localización: B.N.E., sig.: 9/83897, AHM/308190].

EXIMENO Y PUJADES, Antonio: *Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso*, [sus progresos] *decadencia y restauración*. Tomo I. Madrid, Imprenta Real, 1796, 259 p. Título Original: *Dell origine della musica colla storia del suo progresso, decadenza, e rinovazione*. Trad.: D. Francisco Antonio Gutiérrez.

[Localización: B.N.E., sig.: M/3278-1880-1888, micro: 537].

—: *Del origen y reglas de la música, con la historia de sus progresos, decadencia y restauración*. Tomo II. Madrid, Imprenta Real, 1796, 255 p. Título Original: *Dell origine della musica colla storia del suo progresso, decadenza, e rinovazione*. Trad.: D. Francisco Antonio Gutiérrez.

[Localización: B.N.E., sig.: M/1881, 5/5404, micro: 3445].

—: *Del origen y reglas de la música, con la historia de sus progresos, decadencia y restauración*. Tomo III. Madrid, Imprenta Real, 1796, 258 p. Título Original: *Dell origine della musica colla storia del suo progresso, decadenza, e rinovazione*. Trad.: D. Francisco Antonio Gutiérrez.

[Localización: B.N.E. sig.: M/1890 y M/3280, micro: 537].

—: *Don Lazarillo Vizcardi: sus investigaciones músicas con ocasión del concurso a un magisterio de capilla vacante*. Madrid, Sociedad de Bibliófilos españoles, col. “Sociedad de Bibliófilos Españoles”, 10, 1872-1873, 2 vol.

[Localización: B.N.E., sig.: M/1218-19; R/13793-94].

—: *Duda de Antonio Eximeno sobre el ensayo fundamental práctico de contrapunto de Juan Bautista Martini*. Madrid, Imprenta Real, 1797, XVI, 313 p. Trad.: Francisco Antonio Gutiérrez.

[Localización: B.N.E., sig.: 2/61338-1883-3295, micro: 3445].

—: *Dubbio di D. Antonio Eximeno sopra il saggio fondamentale pratico di contrappunto del Reverendissimo Padre Maestro Giambattista Martini*. Roma, 1775, 120 p.

[Localización: B.N.E., sig.: M/352, micro.: 64].

FELIPE Y ALAYETO, Pedro de: *Tratado de Contrapunto, Curso 1.º*. Edición a cargo de Pedro de Felipe Alayeto. Pamplona, Impresión Copywind, 1996, 261 p.

[Localización: B.N.E.: Mp/650].

—: *Tratado de Contrapunto, Curso 2.º*. Edición a cargo de Pedro de Felipe Alayeto. Pamplona, Impresión Copywind, 1996, 315 p.

[Localización: B.N.E.: sig.: Mp/649].

FÉTIS, François-Joseph: *Manual de Compositores, Directores de Orquesta, Maestros y Músicos mayores, o sea, Tratado Metódico de la armonía de los instrumentos de las voces y todo cuanto tiene relación con la composición dirección y ejecución de la música*. Madrid, Almacén de Música de Casimiro Martín, 2.ª ed., [s.a.], 95 p. Trad.: F. Navarro.

[Localización: B.N.E., sig.: M/354].

—: *Traité du Contrepoint et de la Fugue, 1.ª Partie*. París, Magasin de Musique de Charles Michel, 1825, 176 p.

[Localización: B.M.M., sig.: H67].

GALIANA, Miguel: *Prontuario teórico-musical, dispuesto en forma de diálogo para mayor facilidad de los que estudian la música*. Madrid, Imprenta Anoz, 2.ª ed., 1863, 37 p.

[Localización: B.N.E., sig.: MC/3879/26].

GALLI, Amintore: *Tratado di contrappunto e fuga*. Milano, Eduardo Sonzogno, 1891, 127 p.
[Localización: Biblioteca del Conservatorio de Barcelona, sig.: 781.42 Gali].

GANTER, Claus: *Kontrapunkt für Musiker*. München, Katzbichler, 1994, 314 p.
[Localización: British Library, sig.: YA.2000.a.8909].

GONZÁLEZ, Luis Cirilo: *Restáurese la propiedad de B.Mol, desterrada por Don Gregorio Santisso, Maestro de canto, y seises de la Santa Iglesia Metropolitana de la Ciudad de Sevilla*. Por Tomás Rodríguez Frias. Madrid, 1731, 30 p.
[Localización: B.N.E., sig.: M/3878/12].

GUZMÁN, Jorge de: *Curiosidades del Canto Llano, Sacadas de las obras del Reverendo Don Pedro Cerone de Bergamo, y de otros Autores...* Madrid, Imprenta de Música, 1709, 280 p.
[Localización: B.N.E., sig.: M/49-1869].

HERNÁNDEZ, BLAS: *Manual armónico o método teórico elemental de la composición de música: que se enseña a más de los primeros rudimentos del divino arte para los Filarmónicos, la armonía natural y artificial tan útil a todos los organistas; abrazando a más sus infinitas y universales reglas, la composición de Música suelta y ligada hasta ocho voces, la de canto florido según el nuevo estilo, la imitativa, la concertada con instrumentos, con todo lo de más que es indispensable para formar un maestro de Capilla etc., etc.* Logroño, Imprenta de Felix Delgado, 1837, 192 p.
[Localización: B.N.E., sig.: 4/21392 y M/3855].

JADASSOHN, Salomón: *Lehrbuch des e infachen, doppelten, drei und vierfachen. Contrapunkts*. Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf & Hartel, 1884, 122 p.
[Localización: Biblioteca Musical de Berlín, ar. antiguo].

KIRNBERGER, Johann Philipp: *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*. Hildesheim, G. Wien, 1793, 2 vols., 1.º vol. 256 p., vi; 2.º vol. 153 p.
[Localización: Biblioteca Musical de Berlín, sig.: 54/MA127; British Library, sig.: 7895, ee, 13].

LÓPEZ REMACHA, Miguel: *Tratado de Armonía y Contrapunto, ó Composición*. Madrid, Imprenta de D. León Amarita, 1824, 47 p.
[Localización: B.N.E., sig.: M/1561, micro.: 2691].

LORENTE, Andrés: *El Porqué de la Música / Tratado de Canto Llano, Canto de Órgano, Contrapunto y Composición*. Alcalá de Henares, Imprenta de Nicolás de Xamares, 1672, 695 p.
[Localización: B.N.E. sig.: R/9271-5249-829-21442; M/5078, micro: 637].

MANERÓ NÚÑEZ, Germán: *Recull de composicions de contrapunt i fuga*. Barcelona, Copisteria el Passatge, 1991, 96 p.
[Localización: B.N.E.: Mp/2874/4].

MARCOS DURÁN, Domingo: *Lux bella: Octo tonis artis musicae*. Sevilla, [s.n.], 1492, 28 p.
[Localización: B.N.E., sig.: M/Foll/85/19].

—: *Súmula de canto de órgano contrapunto y composición vocal práctica y especulativa*. Madrid, Joyas Bibliográficas, col. “Viejos Libros de Música”, 3, 1976, 46 p.
[Localización: B.N.E., sig.: M. Foll/84/5; B.M.M., sig.: T.1334].

MARTÍN Y COLL, Antonio: *Arte de Canto Llano y Breve Resumen de sus principales reglas para cantores y choro. Dividido en dos libros. En el primero se declara lo que pertenece a la Theorica; y en el segundo lo que se necesita para la Práctica...* Madrid, Imprenta de Música por Bernardo Peralte, 1719, 345 p.

[Localización: B.N.E., sig.: M/2736-992, micro: 217].

MONSERRATE, Andrés de: *Arte breve y compendiosa de las dificultades que se ofrecen en la música práctica del canto llano*. Valencia, [s.n.], 1614, 124 p.

[Localización: B.N.E., sig.: R/9666].

MONTANOS, Francisco de: *Arte de Musica theorica y practica*. Valladolid, Casa de Diego Fernández de Cordova y Oviedo [sic]. 1592, 161 p.

[Localización: B.N.E., sig.: R/9503].

—: *Arte de Canto Llano, con entonaciones de coro y altar etc. Y arte práctico de canto de órgano con motetes, y lecciones diversas, nuevamente corregidos: Y ahora aumentadas novissimamente en esta última impresión; en el Canto Llano, las dos secuencias Victim Paschali, etc. Veni Sante spiritus. Y en el Canto de Órgano un Admirable, con voz, y Acompañamiento, y una Salve a Duo, a Tres, y a Quatro según la oportunidad de las voces, por Don Joseph de Torres*. Madrid, Imprenta Real de Música, 1734, 286 p.

[Localización: B.N.E., sig.: 7/12283].

MORIGGI, Angel: *Tratado de contrapunto fugado*. Madrid, Imprenta Sancha, 1831, 30 p. Trad.: Conde de Moretti.

[Localización: B.N.E.: M/136, M.Foll/98/26].

NASARRE, Pablo: *Fragmentos músicos, repartidos en quatro tratados. En que se hallan reglas generales, y muy necesarias para canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición*. Edición a cargo de D. José de Torres. Madrid, Imprenta Real de Música, 1700, 288 p.

[Localización: B.N.E., sig.: R.4456].

—: *Escuela Música según la Práctica Moderna. Primera parte*. Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1724, 511 p.

[Localización: B.N.E., sig.: R/9268].

—: *Escuela Música según la Práctica Moderna. Segunda parte*. Zaragoza, Herederos de Manuel Roman, Impresor de la Universidad, 1723, 506 p.

[Localización: B.N.E., sig.: R/9269].

NONÓ, JOSÉ: *Escuela Completa de Música, Sistema fundado en la naturaleza, en la experiencia de los mejores profesores, y en las observaciones de los filósofos más ilustrados*. Madrid, imprenta que fue de Fuentenebro, 1814, 144 p.

[Localización: B.N.E., sig.: M/878, M/2811].

—: *Explicación del Gran Mapa Armónico que contiene todos los materiales de la ciencia de la Música, o la Composición moderna. Primer Estudio, necesario no sólo a los jóvenes compositores, sin también a todas las personas de ambos sexos que cantan o tocan algún instrumento, para desempeñar su parte con perfección y conocimiento*. Madrid, Imprenta de Repullés, 1829, 14 p.

[Localización: B.N.E., sig. M/1885].

ORTIZ, Diego: *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones*. Roma 1553. Uebertragen von Max Schneider, Kassel, Baerenreiter, 3.^a reimp., 1936, xxxvii, 136 p.
[Localización: RCSM, sig.: 5/8043].

OUSELEY F., Gore: *A treatise on Counterpoint, Canon an Fugue, based upon that of Cherubini*. London, Clarendon Press, Macmillan, 1869, xv, 381 p.
[Localización: B.N.E., sig.: M/10741].

PAZ, Manuel de: *Médula de canto llano y órgano (en que se explican con toda claridad sus más esenciales reglas, con una breve instrucción para cantar con facilidad por las claves que tuvieran uno, dos, tres y cuatro sostenidos, o bemoles; y que se explica el diapasón del violín para los aficionados a este instrumento y modo de templarle con la guitarra; y se añade una breve práctica del canto llano para los días más festivos del año, arreglada del modo posible a los acentos gramaticales*. Madrid, Joaquín Ibarra, 1768, 120 p.
[Localización: B.N.E., sig.: M/84 y 2139].

PEREZ CALDERÓN, Manuel: *Explicación de sólo el Canto-Llano, que para instrucción de los novicios de la provincia de Castilla del Real y Militar Orden de N. Señora de la Merced*. Por Joachin Ibarra, Impresor de Cámara de S. M., Madrid, 1779, 189 p.
[Localización: B.N.E., sig.: M/83 y 2484].

PÉREZ MARTÍNEZ, Vicente: *Prontuario de cantollano gregoriano para celebrar uniformemente los divinos oficios todo el año, así en las iglesias catedrales como en las parroquias y conventos de estos reynos, según práctica de la muy santa Primada Iglesia de Toledo, Real Capilla de S. M. y varias iglesias catedrales*. Tomo I. Por don Pedro Julián Pereyra, Impresor de Cámara de S. M. Madrid, Imprenta Real, 1799, 836 p.
[Localización: B.N.E., sig.: M/1866].

—: *Prontuario de cantollano gregoriano para celebrar uniformemente los divinos oficios todo el año, así en las iglesias catedrales como en las parroquias y conventos de estos reynos, según práctica de la muy santa Primada Iglesia de Toledo, Real Capilla de S. M. y varias iglesias catedrales*. Tomo II, parte segunda. Por Don Pedro Julián Pereyra, impresor de Cámara de S. M. Madrid, 1800, 1074 p.
[Localización: B.N.E., sig.: M/1876].

POISOT, Carlos: *Método o tratado abreviado de contrapunto y fuga*. Barcelona, [s.n.], 187?, 31 p. Trad.: G. J. Llompart.
[Localización: RCSM, sig.: 1/5637].

PROUT, Ebenezer: *Counterpoint, (Strict and free)*. New York, G. Schirmer, 4.^a ed., 1890, xvi, 249 p.
[Localización: British Library, sig.: 7900.C.387].

RAMEAU, Jean-Philippe: *Traité de l'Harmonie Réduite à ses Principes naturels*. Por Jean-Baptiste-Christophe Ballard. París, 1722, xxiv, 432 p.
[Localización: B.N.E., sig.: M/2299].

RAMONEDA, Ignacio: *Arte de Canto-Llano*. Madrid, Oficina de Don Francisco Martínez Dávila, Impresor de Cámara de S. M., 1827, 148 p.
[Localización: B.N.E., sig.: M/46].

REICHA, Antonio: *Art du Compositeur Dramatique ou Cours complet de composition vocale*. Por A. Farrec. París, 1833, III, 114 p.
[Localización: B.N.E., sig.: M/470].

—: *Curso de composición musical, o sea, tratado completo y razonado de armonía práctica*. Barcelona, Imprenta Musical de Don José Vilar y de Mas, 1845, 306 p. Título Original: *Corso di Composizione Musicale, ossia trattato completo e Ragionato d'armonia practica*. Trad.: Eduardo Domínguez.
[Localización: B.N.E., sig.: 9/109397].

—: *Traité de Mélodie, Abstraction faite de ses rapports, avec l'harmonie, suivi d'un Supplément sur l'art d'accompagner la Mélodie par l'Harmonie, Lorsque la Première est Prédominante le tout appuyé sur les meilleurs Modèles Mélodiques*. Por A. Farrenc. París, 10.^a ed., 1832, IV, 106 p.
[Localización: B.N.E., sig.: M/250].

RICHTER, Ernst Friedrich: *Traité complet de contrepoint*. Leipzig, Breitkopf & Haertel, 1892, VI, 230 p.
[Localización: B.M.M., sig.: H84].

RODRÍGUEZ ALBERT, Rafael: *Compendio de armonía, contrapunto y fuga (De utilidad práctica para su estudio con arreglo al sistema Braille)*, [s.l.], [s.n.], 1960, 197 p.
[Localización: B.N.E., sig.: M.Ralbert/61; borrador mecanografiado: M.R.Albert/61/2].

RODRÍGUEZ DE HITA, Antonio: *Diapasón instructivo. Consonancias musicas, y morales. Documentos a los profesores de Música. Carta a sus discípulos, de Don Antonio Rodríguez de Hita, Racionero titular, Maestro de Capilla de la santa Iglesia de Palencia. Sobre un breve, y fácil methodo de estudiar composición, y nuevo modo de contrapunto para el nuevo estilo*. Madrid, Imprenta de la Viuda de Juan Muñoz, 1757, 23 fós. s.n. + 36 p.
[Localización: B.N.E., sig.: M/2456].

ROIG, Nicolás Pasqual: *Explicación de la teoría y práctica del Canto-Llano y figurado*. Por D. Joachin Ibarra, Impresor de Cámara de S.M., Madrid, 1778, 154 p.
[Localización: B.N.E., sig.: M/2468, M/3615].

ROMERO DE ÁVILA, Gerónimo: *Arte de Canto-Llano, y Órgano, ó Prontuario Músico, Dividido en quatro partes...* Por Joachin Ibarra. Madrid, 1761, 535 p.
[Localización: B.N.E., sig.: M/2132].

ROMERO, Joaquín: *Tratado elemental que comprende los conocimientos teóricos del canto y armonía, lo más interesante sobre contrapunto y composición con un apéndice sobre el Canto Eclesiástico*. [s.l.], [s.n.], 1841, 70 p.
[Localización: B.N.E., sig.: M/3823; B.M.M., sig.: H86].

ROXAS Y MONTES, Diego de: *Prontuario Armónico y Conferencias theoricas y prácticas de Canto Llano, Con las entonaciones de Choro, y Altar, fegun la costumbre de la Santa Iglefia Cathedral de Cordoba*. Por Antonio Serrano y Diego Rodríguez, Impresores del Santo Tribunal de la Inquisición y de dicha Ciudad. Córdoba, 1760, 484 p.
[Localización: B.N.E., sig.: M/1936].

SALADO, Joseph: *Defensa sobre unas especies de Canto Llano, que se dudaron en un papel impreso en esta ciudad de Sevilla, el año de 1728*. Sevilla, [s.n.], 1730, 15 p.
[Localización: B.N.E., sig.: M/3878/14].

SALINAS, Francisco: *Francisci Salinae Burguensis Abbatis Sancti Pancratii de Rocca Scalegna in regno Neapolitano, et in Academia Salmanticensi Musicae Proffesoris, de Musica libri Septem, in quibus eius doctrinae veritas tam quae ad Harmoniam, quàm quae ad Rhythmum pertinet, iuxta sensus ac rationis iudicium ostenditur, et demonstratur*. Salamanca, Mathias Gastius, 1577.

[Localización: Biblioteca de Salamanca, sig.: 40317; B.N.E., sig.: Mss/7380 (T-183)].

—: *Musices Liber III^o*. 1566, 64 fos.

[Localización: B.N.E., sig.: Mss/7425].

—: *Musica quatuor priores Libri*. 1577, 195 fos.

[Localización: B.N.E.: Mss/7380 (T-183)].

SAN NICOLÁS, Manuel de: *Gemma / Harmonica / In quatuor Libros digesta, Qua universa, Musicae / tam Theoricae, quam Practicae Scientia, summa varie- / tate traditur / Profundo e Sapientiae cuniculo Artis Magne consoni & dissoni / Eruditissimi P [a] tris Athanasij Kircherij Soc. Iesu Presbiteri, qui inter / Musurgos nulli secundus, fideliter deprompta / Ad R [e] v [erendu] m P. F. Paulum a S. Nicolao C.R. Caroli II con- / tionatorem dignissimum nostrique Hyeronimiani Ordinis Chrono / graphum electissimum, olim in hoc sacro B [ea] te Marie Cognomento / Parrileme Bicevicarium acceptissimum nunc in eodem Presulum ful / gentissimum. / Anno Domini M.DC.XCVII*. 239 fos.

[Localización: B.N.E., sig.: M/1203, micro.: 248].

SÁNCHEZ DE MADRID, Joaquín: *Juegos Músicos o Método de Enseñanza Mútua para aprender la ciencia música en la parte teórica dividida en dos partes*. Cádiz, Imprenta de la Sincera Unión del Ciudadano [sic] Maza, 1823, 70 p.

[Localización: B.N.E., sig.: M/984, micro.: 1617].

SANTA MARÍA, Francisco de: *Dialectos Músicos, en que se Manifiestan los Principales Elementos de la Armonía desde los principios y reglas del canto llano, canto de órgano y contrapunto en todas sus especies y hasta la composición*. Por Joaquín Ibarra Impresor de Cámara de S. M. Madrid, 1778, 310 p.

[Localización: B.N.E., sig.: M/99, micro.: 20].

SANTA MARÍA, Tomás de [indicado en la cubierta como Thomas de Sancta María]: *Libro llamado el Arte de tañer Fantasia, assi para tecla como para vihuela, y todo instrumento que se pudiere tañer a tres, y a quatro voces, y más. Por el qual en breve tiempo, y con poco trabajo, fácilmente se podría tañer Fantasia. El qual por mandado del muy alto consejo real fue examinado, y aprobado por el eminente músico de su majestad Antonio de Cabeçon, y por Juan de Cabeçon, su hermano*. Por Francisco Fernández de Córdoba. Valladolid, 1565, 124 fos.

[Localización: B.N.E., sig.: M/15088].

SAYAS, Juan Francisco de: *Música canónica, motética y sagrada, su origen y pureza con que la erigió Dios para sus alabanzas divinas, la veneración, respeto y modestia con que la debemos todos los sacerdotes practicar en su santo templo, cantando los Divinos Oficios con la mayor perfección. Respeto con que los gentiles la miraron para con sus fingidas deidades en sus templos profanos; contra la aplaudida y celebrada con el renombre de la Moda por agena, teatral y profana: Fundado en las Escrituras Divinas, Concilios Sagrados, Decretos y Bulas Pontificáis, Santos Padres y Autores de los más graves de la Facultad*. Por José Rada. Pamplona, 1761, 411 p.

[Localización: B.N.E., sig.: M/44].

SEGALÉS I ROCA, Eulàlia: *Reculls d'estil Contrapuntístic*. (Album n.º I). Barcelona, editado por Eulàlia Segalés i Roca, 1984, 6 p.

[Localización: B.N.E., sig.: Mp/2351-28; Mp/2351-29].

SORIANO FUENTES, Indalecio: *Tratado de Armonía y Nociones Generales de Todas las Especies de Contrapunto Libre Moderno, del trocado y del Canto Retrógrado o cangrizante*. Madrid, Almacén de Música de Lodre, 1845, 331 p.

[Localización: B.M.M., sig.: H66; B.N.E., sig.: M/1018].

TOSCA MASCÓ, Tomás Vicente: *Compendio Matemático, en el se contienen todas las materias más principales de las ciencias, que tratan de la cantidad, Tomo II*. Valencia, Imprenta de Joseph García, 3.^a ed., 1757, 490 p.

[Localización: B.N.E., sig.: 5/5038].

TRAVERIA, Daniel: *Ensayo Gregoriano o estudio práctico del Canto-Llano y Figurado en método fácil, ilustrado con algunas cosas curiosas para el aprovechamiento, y enseñanza de los que siguen los concursos en las Santas Iglesias Catedrales de España a las Sochantrías, Plazas de Salmistas, y Capellanías de Coro. Dividido en tres partes, La primera contiene una simple explicación del Canto-Llano, con varios Solfeos, y un juego de lecciones bajo los ocho tonos con varias mutaciones de claves sobre las Misas Gaudeamus, y Salve Sancta parens, etc. La segunda la nueva composición de las Misas de los Santos de España, la que puede servir de Cantoral; y la tercera la explicación y práctica del Canto Figurado con un juego de Lecciones, y las Seqüencias del año con otras cosas curiosas*. Madrid, Imprenta de la Viuda de Don Joaquín Ibarra, 1793, 270 p.

[Localización: B.N.E., sig.: M/2147].

ULLOA, Pedro de: *Música Universal o Principios Universales de la Música*. Por Bernardo Peralta. Madrid, Imprenta de Música, 1717, 104 p.

[Localización: B.N.E., sig.: M/1805].

URTASUN DE YRARRAGA, Miguel: *Noble Arte de Música. Tratado de Composición. Compendio Theorico, y practico de ella*. [s.l.] [s.n.] [s.f.] 59 p.

[Localización: B.N.E., sig.: Mss/14060/3].

VARELA Domingos de S. José: *Compendio de Música, theoria, e practica, que contem breve instrucção para tirar música. Liçoens de acompanhamento, em órgão, cravo, guitarra ou qualquer outro instrumento, em que se póde obter regular harmonia. Medidas para dividir os braços das violas, guitarras, &. E para a canaria de orgaz. Appendix, em que se declaraó os melhores methodos d'affinar o Orgaó, Cravo, &.. Modo de tirar os sons harmonicos, ou flautados; com varias, e novas experiencias interessantes ao Contraponto, Composição, e á Physica*. Por Antonio Álvarez Riveiro, 1806, 104 p.

[Localización: B.N.E.: sig.: M/104, micro.: 22].

VARELA SILVARI, José María: *Origen de la Música como arte*. Barcelona, Imprenta de El Correo de Teatros, 1874, 68 p.

[Localización: B.N.E., sig.: M/1876].

VENTURA ROEL DEL RÍO, Antonio: *Institución harmónica o doctrina musical theorica, y práctica que trata del canto llano y de órgano; exactamente y según el moderno estilo explicada, de suerte que excusa casi de maestro*. Madrid, Por los herederos de la Vda. de Juan García Infanzón, 1748, XVIII, 279 p.

[Localización: B.N.E., sig.: M/1877].

VILLASAGRA, Pedro de: *Arte, y Compendio del Canto Llano*. Valencia, Imprenta de la Viuda de Joseph de Orga. 1765, 136 p.

[Localización: B.N.E.: M/2442-3314].

VIRUÉS Y SPÍNOLA, José Joaquín: *Cartilla Harmónica ó El Contrapunto explicado en seis lecciones*. Madrid, Imprenta Real, 1824, 24 p.
[Localización: B.N.E.: M/3065].

—: *La Geneuphonía o generación de la bien-sonancia música*. Madrid, Imprenta Real, 1831, 104 p., 37 láminas.
[Localización: B.N.E.: M/1679].

ZAMACOIS, Joaquín: *Ejercicios de Contrapunto, Libro I*. Barcelona, Boileau, 1977, 101 p.
[Localización: B.N.E.: Mp/2070/4].

Fuentes secundarias

[AA. VV.]: *Monografía de Hilarión Eslava*. Ed. por J. L. Ansonera, Pamplona, Aranzadi, col. “Música”, Musikaste-Eresbil, 1978, 397 p.

[AA. VV.]: *14 Compositores españoles de hoy*. Coord. Emilio Casares Rodicio, Oviedo, col. “Etos-Música”, n.º 9, servicio de publicaciones Universidad de Oviedo, 1982, 478 p.

[ANÓNIMO]: *Música Enchiriadis and Scolia Enchiriadis*. New Haven and London, Yale University Press, 1955. Trad. inglesa, introducción y notas por Raymond Erickson.

ANGLÉS, Higinio: *La Música en la Corte de Carlos V (Con la transcripción del “Libro de cifra nueva, para tecla, harpa y vihuela” de Luys [sic] Venegas de Henestrosa (Alcalá de Henares 1557))*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, col. “Momentos de la Música Española II”, 1944, 217 p.

ANGLÉS, Higinio y SUBIRÁ, José.: *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*. 3 vols., Barcelona, CSIC, 1946, 1949, 1951.

ARANGUREN, José: *Guía práctica a su tratado de armonía*. [Con referencia al Tratado de Armonía de Hilarión Eslava]. Madrid, [s.n.], 3.ª ed., [s.f.], 96 p.

ARBIZU, José María: *Didáctica de Eslava, (Contrapunto, fuga y composición y relación de obras escritas por el insigne maestro, alumnos distinguidos, balance de obras interpretadas en el centenario (1878-1978))*. Editada por José María Arbizu. Pamplona, Editorial Gómez, 1981, 70 p.

ASENSIO, Juan Carlos: *El canto gregoriano, (Historia, liturgia, formas...)*. Madrid, Alianza Editorial, 2003, 557 p.

BAIRSTOW, Edward Cuthbert: *Counterpoint and harmony*. London, Macmillan, 2.ª ed., 1949, 408 p.

BELLERMANN, Heinrich: *Der Kontrapunkt*. Berlín, Hildesheim, Olms, 2001, XVIII, 480 p.
[Localización: B.N.E., sig.: M/16299].

BENAVENTE, José Mª: *Aproximación al lenguaje musical de J. Turina*. Madrid, Alpuerto, col. “Musicalia”, n.º 1, 1983, 207 p.

BERISTAIN, Miguel: *Teoría de la música, o, Reglas ciertas para aprender el contra-punto, o la composición, sacadas de las obras de Eximeno, Rameau y otros autores*. México, J. M. Lara, 1840, 135 p.
[Localización: Biblioteca de la Escuela Nacional de Música, México. sig.: MT6B437].

BLANQUER PONSODA, Amando: *Técnica del Contrapunto*. Madrid, Real Musical, 1975, 162 p.

CALÉS OTERO, Francisco: *Tratado de Contrapunto I, (Contrapunto Severo, Parte Teórica)*. Edición y Revisión a cargo de Daniel Vega Cernuda. Madrid, Música Didáctica, 1997, 107 p.

—: *Tratado de Contrapunto II, (Teoría General)*. Edición y Revisión a cargo de Daniel Vega Cernuda. Madrid, Música Didáctica, [s.a.], 174 p.

CALVO-MANZANO, Antonio: *Acústica físico-musical*. Madrid, Real Musical, 3.^a ed., 2002, 268 p.

CARRILLO TRUJILLO, Julián: *Tratado Sintético de Contrapunto*. México, [s.n.], 1920, 36 p.

CERVENCA, Bruno: *Il Contrappunto, (Nella Polifonia Vocale Classica)*. Bologna, Edizioni Bongiovanni, 1965, 298 p.

CULLIN, Olivier: *Breve historia de la música en la Edad Media*. Barcelona, Paidós, 2005, 129 p. Título Original: *Brève Histoire de la musique au Moyen Âge*, 2002. Trad.: Jordi Terré.

CHERUBINI, Luigi: *Cours de Contrepoint et de fugue*. París, Maurice Schlesinger, 1840, 264 p.

CHIANTORE, Luca: *Historia de la técnica pianística*. Madrid, Alianza, 2001, 758 p.

DUBOIS, Théodore: *Trattato di Contrappunto e Fuga*. Milán, Ricordi, 1983, 310 p. Trad.: Eugenio de Guarinoni.

DUPRÉ, Marcel: *Cours de Contrepoint*. París, Éditions Musicales, 1900, 59 p.

ESCOBAR, Cristóbal de: *Esta es una introducción muy breve de canto llano*. Madrid, Joyas Bibliográficas, col. Viejos Libros de Música, 1977, 7 p.

ESTRADA, Luis A.: *Educación musical básica, (Nociones de teoría y notación musicales, armonía y contrapunto)*. México, Patria, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, 109 p.

FERRERO, Bernard Adam: *Músicos valencianos*. Valencia, Promotora Internacional de publicaciones. 1988.

FORNER, Johannes y WILBRANDT Jürgen: *Contrapunto Creativo*. Barcelona, Labor, col. “Enfoques”, 1993, 427 p. Título Original: *Schöpferischer Kontrapunkt*, 1979. Trad.: Guadalupe Luceño Martínez.

FORTE, Allen y GILBERT, Steven: *Introducción al Análisis Schenkeriano*. Barcelona, Labor, 1992, 451 p. Título Original: *Introduction to Schenkerian Analysis*, 1982. Trad.: Pedro Purroy Chicot.

FUBINI, Enrico: *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, Alianza Editorial, 2.^a reimp., 2001, 569 p. Títulos Originales: *L'esterica musicale dall'antichità al Settecento* y *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*. 1988. Versión, prólogo y notas de Carlos Guillermo Pérez de Aranda.

FUX, Johann Joseph: *Gradus ad Parnassum, (The Study of Counterpoint)*. New York, W.W. Norton & Company Inc., 1965, 155 p. Trad.: Alfred Mann.

—: *Salita al Parnasso, o sia Guida alla regolare composizione della musica con nuovo, e certo metodo non per anche in ordine sì esatto data alla luce*. Bologna, Forni editore, 1972.

GARCÍA GAGO, José: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*. Barcelona, Clivis, 2.^a ed., 1986, 195 p.

GARCÍA PÉREZ, Amaya S.: *El concepto de consonancia en la teoría musical de la escuela pitagórica a la revolución científica*. Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, 2006, 317 p.

—: *El Número Sonoro, (la matemática en las teorías armónicas de Salinas y Zarlino)*. Salamanca, Caja Duero, 2003, 124 p.

GÉDALGE, André: *Tratado de Fuga*. Madrid, Real Musical, 1990, 386 p. Título Original: *Traité de la Fugue*. Trad.: Alexandre Schnieper y Mercedes Zavala.

GÓMEZ AMAT, Carlos: *Historia de la música española, 5: siglo XIX*. Madrid, Alianza, 2004, 345 p.

GRABNER, Hermann: *Teoría de la Música*. Madrid, Akal, col. “Akal/Música”, n.º 10, 2001, 334 p. Título Original: *Allgemeine Musiklehre*. Trad.: Joaquín Chamorro Mielke.

HALLER, Michael: *Tratado de contraponto e de composição contrapontística*. Ourense, AGAL, 1988, 211 p.

HINDEMITH, Paul: *Práctica de la composición a dos voces*. Buenos Aires, Ricordi Americana, col. “Manuales Musicales”, 5.^a ed., 1982, 189 p. Trad.: Walter Liebling.

HOPPIN, Richard H.: *La Música Medieval*. Madrid, Akal, 2.^a ed., 2000, 575 p. Título Original: *Medieval Music*. Trad.: Pilar Ramos López.

JEANNETEAU, Jean.: *Los modos gregorianos, (Historia-Análisis-Estética)*. Burgos, [s.n.], 1985, 481 p. Trad.: Francisco Javier Lara Lara.

JEPPESEN, Knud.: *Counterpoint, (The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century)*. New York, Dover, 1992, 302 p. Trad.: Glen Haydon.

KENNAN, Kent Wheeler: *Counterpoint, based on eighteenth-century practice*. New Jersey, Englewood Cliffs, 2.^a ed., 1972, VIII, 289 p.

KOECHLIN, Charles: *Précis de Règles du Contrepoint avec des exemples*. París, Heugel, 1926, 137 p.

KREHL, Stephan: *Contrapunto*. Barcelona, Labor, col. “Labor”, sección v, n.º 230, 2.^a ed., 1940, 199 p. Trad.: Antonio Ribera y Maneja.

KRENEK, Ernst: *Studi di contrappunto basati sul sistema dodecafónico*. Milano, Curci, 1970, 43 p.

KÜHN, Clemens: *Historia de la composición en ejemplos comentados*. Barcelona, Idea Books, 2003, 383 p. Título Original: *Kompositionsgeschichte in Kommentierten Beispielen*, 1998. Trad.: Francisco Fernández del Pozo.

LEÓN TELLO, Francisco José: *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1974, 759 p.

—: *Estudios de Historia de la Teoría Musical*. Madrid, Raycar, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, col. “Textos Universitarios”, n.º 14, 2.ª ed., 1991, 695 p.

LOLO HERRANZ, Begoña: *La Real Capilla de la Música de Madrid José de Torres y Martínez Bravo (1665-1738)*. [Tesis Doctoral] 2 vols. Director José Peris Lacasa, Universidad Autónoma de Madrid, 1989. Vol. I, 376 p., vol. 2, 359 p.

MARCO, Tomás: *Historia de la música española, 6: siglo XX*. Madrid, Alianza Editorial, 3.ª ed., 1998, 364 p.

MARTÍN MORENO, Antonio: *Historia de la música española. V. 4, siglo XVIII*. Madrid, Alianza, 1983, II, 504 p.

MARTÍNEZ DE BIZCARGUI, Gonzalo: *Arte de Canto Llano y Contrapunto y Canto de Órgano con proporciones y modos*. Madrid, Joyas Bibliográficas, col. “Viejos Libros de Música”, n.º 8, 1976, 22 p. [Localización: Biblioteca de Cataluña, sig.: TOP: 78.072.2, (46) (082.1); B.N.E., sig.: Mföll/84/8].

MITJANA, Rafael: *Discantes y contrapunto, estudios musicales, (crítica e historia)*. Valencia, F. Sempere, 1905, 214 p.

—: *Estudio sobre algunos músicos españoles del siglo XVI. Ilustrados con facsímiles grabados y textos musicales*. Madrid, G. de Hernando, 1918, 247 p.

MOTTE, Diether de la: *Armonía*. Barcelona, Labor, 1989, 289 p. Título Original: *Harmonielehre*, 1976. Trad.: Luis Romano Haces.

—: *Contrapunto*. Barcelona, Labor, 1991, 420 p. Título Original: *Kontrapunkt*, 1981. Trad.: Miguel Ángel Centenero Gallego.

NOMMICK, Yvan: “Manuel de Falla y la pedagogía de la Composición: el influjo de su enseñanza sobre el Grupo de los Ocho de Madrid”. [Separata de *Música Española entre dos guerras, 1914-1745*]. Granada, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, col. “Estudios”, serie “Música”, n.º 4, 2002, 70 p.

OLAZÁBAL, Tirso de: *Acústica musical y organología*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1954, 174 p.

OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma: *El humanismo musical en Francisco Salinas*. Pamplona, Newbook Ediciones, 1977, 356 p.

—: *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo: Del “Libro primero” (1549) a la “Declaración de instrumentos musicales” (1555)*. Kassel, Edition Reichenberger, 2000, 518 p.

PEARCE, Charles William: *Student’s counterpoint*. New York, G. Schirmer, 1926, 93 p.

PISTON, Walter: *Contrapunto*. Barcelona, Labor, 1992, 123 p. Título Original: *Counterpoint*, 1947. Trad.: Juan Luis Milán Amat.

PODIO, Guillermo: *Ars Musicorum*. [1495]. Madrid, Joyas Bibliográficas, col. "Viejos libros de Música", n.º 4. 1976, [65 h. numeradas al r. + 3].
[Localización: RCSM, sig.: P-1(298)].

PUERTO, Diego del: *Protus Musice*. [1504]. Madrid, Joyas Bibliográficas, col. "Viejos libros de Música", n.º 5, 1976, [sin paginación].
[Localización: RCSM, sig.: P-2(427)].

RABASSA, Pere [Pedro]: *Guía para los principiantes que dessean [sic] perfeccionarse en la composicion de la Mussica*. [1724]. Barcelona, Institut de Documentació i d'Investigació Musicològiques "Josep Ricart i Matas", 1990, xvij, 516 p.
[Localización: B.N.E., sig.: 9/81663, ed. facsímil].

RAMOS DE PAREJA, Bartolomé: *Música Práctica*. Madrid, Alpuerto, 2.ª ed., 1990, 128 p. Edición original por Baltasar de Hiriberia. Bolonia, 1482. Trad.: José Luis Moraleja.

REY MARCOS, Juan José: *Portus musice de Diego de Puerto*. Madrid, Joyas Bibliográficas, col. "Viejos Libros de Música", E, 1978, 106 p. Trad.: Juan José Rey Marcos.
[Localización: B.N.E., sig.: M/15486].

RIEMMAN, Hugo: *Teoría General de la Música*. Barcelona, Labor, col. "Biblioteca de Iniciación Cultural", Sección V, Música, n.º 172, 3.ª ed., 1945, 199 p.

RUBIO, Samuel: *Antología Polifónica Sacra*. Madrid, Cocusa, 1954, 2 vols.

—: *Libro de Música Práctica de Francisco Tovar*. [1510]. Madrid, Joyas Bibliográficas, col. "Viejos Libros de Música", F, 1978, 132 p.
[Localización: B.N.E., sig.: M78504; RCSM, sig.: ML.383(4)].

SALZER, Felix: *Audición Estructural, (Coherencia Tonal en la Música)*. Barcelona, Labor, 1990, 539 p. Título original: *Structural Hearing. Tonal Coherence in Music*, 1952, 1962 by Felix Salzer. Trad.: Pedro Purroy Chicot.

SALZER, Felix y SHACHTER, Carl: *El Contrapunto en la Composición, (El estudio de la conducción de las voces)*. Barcelona, Idea Books, 1999, 449 p. Título Original: *Counterpoint in Composition*, 1999, Felix Salzer y Carl Shachter, by McGraw-Hill. Trad.: David Aijón Bruno.

SCHOENBERG, Arnold: *Ejercicios Preliminares de Contrapunto*. Barcelona, Labor, 1990, 240 p. Título Original: *Preliminary Exercises in Counterpoint*, 1963. Trad.: Miguel Ángel Centenero Gallego.

SCHUBERT, Peter: *Modal Counterpoint, (Renaissance style)*. New York, Oxford University, 1999, 342 p.

SEARLE, Humphrey: *El Contrapunto del Siglo XX*. Barcelona, Vergara, 1957, 198 p. Trad.: Rosendo Llates.

SERRANO Y AGUADO, Gregorio Fidel: *Explicación completa de la música polifónica de los siglos XVI y XVII*. Madrid, Imprenta Ducazcal, 1904, 76 p.

SERRANO VELASCO, Ana [et al.]: *Estudios sobre los teóricos españoles de canto gregoriano de los siglos XV al XVIII*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1980, 267 p.

SUBIRÁ, José: *Los tres tratados musicales de Domingo Marcos Durán*. Madrid, Joyas Bibliográficas, col. "Viejos Libros de Música", A, 1977, 141 p.
[Localización: B.N.E., sig.: M/8379].

SUBIRÁ, José y ANGLÉS, H.: *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional*. 3 vols. Barcelona, C.S.I.C., 1951.
SWINDALE, Owen: *Polyphonic composition an introduction to the art of composing vocal counterpoint in the sixteenth century style*. Londres, Music Department, Oxford University Press, 1980, 140 p.

TEIXIDOR Y BARCELÓ, José de: *Historia de la música española y sobre el verdadero origen de la música*. Edición, transcripción y análisis crítico a cargo de Begoña Lolo. Zaragoza, Institut D'Estudis Ilerdencs, 1993, 291 p.

TINCTORIS, Johannes: *The art of counterpoint*. [s.l.], American Institute of Musicology, 1961, 141 p.
[Localización: B.N.E., sig.: M/16691].

TOCH, Ernst: *Elementos constitutivos de la música, armonía, melodía, contrapunto y forma*. Con introducción de Lawrence Weschler y un catálogo de las obras de Toch. Barcelona, Idea Books, col. "Idea Música", 2001, 260 p. Trad.: Paul Silles.

TORRE BERTUCCI, José: *Tratado de Contrapunto*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1947, 336 p.

TURINA, Joaquín: *Tratado de Composición Musical, vol. I*. Madrid, Unión Musical Española, 1946, 155 p.

VALLS, Francisco: *Mapa Armónico Práctico*. 1742. Ed. Facsímil del ejemplar manuscrito conservado en la Biblioteca de la Universidad de Barcelona [ms. 783]. Joseph Pavia i Simó, ed. Barcelona, C.S.I.C., col. "Textos Universitarios", n.º 37, 2002, 535 p.

VEGA CERNUDA, Santos Daniel: *Bach, Repertorio completo de la música vocal*. Barcelona, Cátedra, 2004, 1003 p.

—: *J. S. Bach y los sistemas contrapuntísticos, (Antología para el estudio del contrapunto)*. Madrid, Fundación Juan March, col. "Serie Universitaria", n.º 98, 1979, 50 p.

—: prólogo a CALÉS OTERO, Francisco: *Tratado de Contrapunto I, (Contrapunto Severo, Parte Teórica)*. Edición y Revisión a cargo de Daniel Vega Cernuda. Madrid, Música Didáctica, 1997, 107 p.

ZAMACOIS, Joaquín: *Tratado de armonía, Libro I*. Barcelona, Idea Books, 2003, 237 p.

—: *Tratado de armonía, Libro II*. Barcelona, Labor, 7.ª ed., 1984, 250 p.

—: *Tratado de armonía, Libro III*. Barcelona, Labor, 3.ª ed., 1972, 538 p.

Zarlino, Gioseffo: *The art of counterpoint, (part three of Le institutioni harmoniche 1558)*. New York, Norton, 1976, xxii, 294 p.

—: *Dimostrationi Harmoniche*. Ridgewood, New Jersey, Gregg Press, 1966, 312 p. [Reprod. de la ed. publicada en Venecia por Francesco dei Franceschi Senese, 1571].

Diccionarios:

[AA. VV.]: *Die Musik Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Kassel und Basel, Bärenreiter*, 1949-86, 17 vols. [Existe una nueva edición posterior revisada de varios vols.].

CASARES RODICIO, Emilio [Director]: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999, 10 vols.

ESTORNES LASA, Bernardo [Director]: *Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco, Cuerpo A Diccionario Enciclopédico Vasco, Vol. XI*. San Sebastián, Auñamendi, 1980, 623 p. [LV vols.].

HONEGGER, Marc [Director]: *Diccionario Biográfico de los Grandes Compositores de la Música*. Revisión y presentación Tomás Marco. Madrid, Espasa Calpe, 1994, 591 p.

PARADA Y BARRETO, José: *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*. Madrid, Santos Larxé, 1868, 408 p.

PIÑERO GARCÍA, Juan: *Músicos españoles de todos los tiempos. (Diccionario biográfico)*. Madrid, Tres, 1984, 465 p.

RANDEL, Michael: *Diccionario Harvard de música*. México, Diana, 2.^a reimp., 1989, 559 p. Título original: *Harvard concise dictionary of music*. Trad.: Victorino Pérez.

SALDONI, Baltasar: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid, Centro de Documentación Musical, [1980], ed. facsímil de la primera ed. preparada por Jacinto Torres, 1986, 4 vols.

THOMPSON, Oscar: *The Internacional Cyclopedia of Music and Musicians*. New York, 1949.

Publicaciones periódicas

Prensa

Diario de Madrid: viernes 14 de octubre de 1796, n.º 288, pp. 1173-1174.

—: sábado 5 de noviembre de 1796, n.º 310, pp. 1259-1260.

—: miércoles 9 de noviembre de 1796, 314, pp. 1275-1277.

—: domingo 20 de noviembre de 1796, n.º 325, pp.1323-1325.

—: lunes 21 de noviembre de 1796, n.º 326, pp. 1327-1328.

—: martes 29 de noviembre de 1796, n.º 334, pp. 1363-1364.

—: miércoles 30 de noviembre de 1796, 335, pp. 1367-1368.

—: miércoles 7 de diciembre de 1796, n.º 342, pp. 1395-1397.

—: martes 3 de enero de 1797, n.º 3, p.12.

—: jueves 26 de enero de 1797, n.º 26, pp.105-106.

Gazeta de Madrid: martes 31 de mayo de 1796, n.º 44, p. 463.

—: martes 27 de septiembre de 1796, n.º 78, p. 802.

—: martes 10 de enero de 1797, n.º 3, p. 31.

—: viernes 20 de octubre de 1797, n.º 84, pp. 894-895.

—: viernes 31 de marzo de 1797, n.º 26, p. 272.

Revistas

CALÉS OTERO, Francisco: “Ensayo sobre contrapunto y la fuga, (Su pedagogía y Plan de Estudios)”. En *Música*, Revista trimestral de los Conservatorios Españoles, Año III, n.º 7, Madrid, 1954-56, pp. 49-96.

OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma: “La música como ciencia en los teóricos españoles del Renacimiento: Juan Bermudo (1555) y Francisco Salinas (1577)”. En *Anuario Musical*, n.º 54 (1999), pp. 131-148.

ROBLEDO, Luis: “La música en el pensamiento humanista español”. En *Revista de Musicología*, XXI /2 (1998), pp. 385-429.

Páginas de Internet

FUNDACIÓN JUAN MARCH: Memorias de Becarios de la Fundación Juan March. [Documento WWW], Recuperado: <<http://www.march.es>>, [s.f.], (12 de mayo de 2004).

RCSM DE MADRID: Currícula de los profesores del departamento de composición y teoría de la música del RCSM de Madrid. [Documento WWW], Recuperado: <<http://www.real-conserv-madrid.es>>, [s.f.], (6 de abril de 2004).

MIRÓ, Adrián: Amando Blanquer. Compositor de Iridiscències simfòniques, obra obligada del certamen. [Documento WWW], Recuperado: <<http://Altea.infoville.net>>, [s.f.], (2 de marzo de 2004).

—: El Compositor Amando Blanquer. [Documento WWW], Recuperado: <<http://www.realacademiasancarlos.com/miembros/abl.htm>>, [s.f.], (2 de marzo de 2004).

—: El Compositor Amando Blanquer. [Documento WWW], Recuperado: <<http://www.realacademiasancarlos.com/miembros/abl.htm>>, [s.f.], (2 de marzo de 2004).

Índice de cuadros

- Cuadro 1. Clasificación de los elementos según Pedro Cerone, 61
- Cuadro 2. Composiciones y divisiones particulares de las especies musicales armónicas según Cerone, 62
- Cuadro 3. Representantes de las escuelas contrapuntísticas según Daniel Vega, 72
- Cuadro 4. Tratadistas españoles más destacados de los siglos XV al XVI, 75
- Cuadro 5. Clasificación de las especies contrapuntísticas según Tosca Mascó, 130
- Cuadro 6. Prevención, salida y movimiento de voces de las especies en ligadura según Tosca Mascó, 133
- Cuadro 7. Salida de especies en ligadura según Tosca Mascó, 133
- Cuadro 8. Movimientos permitidos de la voz grave al subir o bajar según Pedro de Ulloa, 141
- Cuadro 9. Movimientos permitidos de la voz aguda al subir o bajar según Pedro de Ulloa, 142
- Cuadro 10. Logaritmos armónicos aplicados a composiciones a tres voces sin falsas según Pedro de Ulloa, 146
- Cuadro 11. Logaritmos armónicos aplicados a composiciones a cuatro voces sin falsas según Pedro de Ulloa, 146
- Cuadro 12. Logaritmos armónicos aplicados a la voz grave para uso de consonancias según Pedro de Ulloa, 147
- Cuadro 13. Logaritmos armónicos aplicados en el contrapunto florido según Pedro de Ulloa, 147
- Cuadro 14. Logaritmos aplicados en la composición de ligaduras según Pedro de Ulloa, 149
- Cuadro 15. División de los músicos españoles en los primeros años del siglo XVIII, 162
- Cuadro 16. Clasificación de los intervalos según Valls, 164
- Cuadro 17. Conformación de los intervalos según Valls, 170
- Cuadro 18. Características de las especies contrapuntísticas según Rodríguez de Hita, 192
- Cuadro 19. Clasificación de la ligadura según Rodríguez de Hita, 193
- Cuadro 20. Estructura del Método de estudiar contrapunto, libro IV, de Antonio Eximeno, 236
- Cuadro 21. Reglas antiguas de contrapunto según P. Martini frente a la opinión de Eximeno, 275
- Cuadro 22. Clasificación de las especies según Santa María y Fuentes, 290
- Cuadro 23. Clasificación de los intervalos según Juan Miguel Urtasun de Yrarraga, 304
- Cuadro 24. Estructura del *Tratado completo de composición fundamental* de Pedro de Aranaz, 311
- Cuadro 25. Clasificación de los intervalos según José Nonó, 348
- Cuadro 26. Estructura del *Tratado teórico-práctico sobre contrapunto* de Joaquín Montero, 353
- Cuadro 27. Clasificación y cifrado de los acordes contenidos en el acorde general según Catel y Virués, 404
- Cuadro 28. Estructura del *Manual armónico o método teórico elemental de la composición de música...*, de Blas Hernández, 408
- Cuadro 29. Características de las once formas de contrapunto según Blas Hernández, 415
- Cuadro 30. Estructura del *Tratado de armonía* de Indalecio Soriano Fuentes, 425
- Cuadro 31. Esquema general para el estudio del contrapunto libre según Indalecio Soriano Fuentes, 427

- Cuadro 32. Estructura del *Tratado teórico práctico de armonía y composición* de Francisco Andreví, 435
- Cuadro 33. División temática para el estudio del contrapunto según Francisco Andreví, 437
- Cuadro 34. Estructura del *Tratado de contrapunto fugado* de Ángel Moriggi, 448
- Cuadro 35. Estructura del *Método o tratado abreviado de contrapunto y fuga* de Carlos Poisot, 450
- Cuadro 36. Estructura del *Tratado de contrapunto y fuga*, (Del contrapunto sobre cantollano) de Hilarión Eslava, 461
- Cuadro 37. Estructura del tratado *Composición musical, tratado de contrapunto y fuga* de Ramón Borobia, 506
- Cuadro 38. Estructura del *Tratado de composición musical*, vol. 1 de Joaquín Turina, 518
- Cuadro 39. Estructura del *Compendio de armonía contrapunto y fuga* de Rafael Rodríguez, 525
- Cuadro 40. Estructura del tratado *Ejercicios de Contrapunto* de Joaquín Zamacois, 535
- Cuadro 41. Estructura del *Tratado de Contrapunto (Contrapunto Severo)* de Francisco Calés, 549
- Cuadro 42. Disposiciones de voces para contrapunto de primera especie a cuatro voces según Calés, 583
- Cuadro 43. Estructura del *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal* (Primera parte), de García Gago, 601
- Cuadro 44. Estructura del tratado *Técnica del contrapunto*, (primera parte), de Amando Blanquer, 646
- Cuadro 45. Combinaciones para mezcla de especies a cuatro voces según Blanquer, 684
- Cuadro 46. Intervalos melódicos empleados, 707
- Cuadro 47. Consonancias armónicas reales utilizadas en el c.f. y el c.p., 720
- Cuadro 48. Disposiciones vocales, 780
- Cuadro 49. Notas acompañantes a los retardos, 803
- Cuadro 50. Mezcla de especies a tres voces, 808
- Cuadro 51. Mezcla de especies a cuatro voces, 830
- Cuadro 52. Disposiciones vocales a cinco voces, 835
- Cuadro 53. Disposiciones vocales de seis a ocho voces, 836
- Cuadro 54. Aspectos relevantes de tratados del siglo XVIII (primera parte), 859
- Cuadro 55. Aspectos relevantes de tratados del siglo XVIII (segunda parte), 860
- Cuadro 56. Aspectos relevantes de tratados del siglo XIX, 863
- Cuadro 57. Aspectos relevantes de tratados del siglo XX, 864
- Cuadro 58. Consideraciones técnicas del contrapunto en Eslava, Calés, Blanquer y Gago (primera parte), 865
- Cuadro 59. Consideraciones técnicas del contrapunto en Eslava, Calés, Blanquer y Gago (segunda parte), 866
- Cuadro 60. Consideraciones técnicas del contrapunto en Eslava, Calés, Blanquer y Gago (tercera parte), 867
- Cuadro 61. Consideraciones técnicas del contrapunto en Eslava, Calés, Blanquer y Gago (cuarta parte), 868
- Cuadro 62. Consideraciones técnicas del contrapunto en Eslava, Calés, Blanquer y Gago (quinta parte), 869
- Cuadro 63. Consideraciones técnicas del contrapunto en Eslava, Calés, Blanquer y Gago (sexta parte), 870

Índice de ejemplos

- Ej. 1. Nassarre Pablo: Ejemplo de contrapunto de mínimas. (En Nassarre, P.: *Fragmentos Músicos...*, p. 73), 96
- Ej. 2. Nassarre Pablo: Ejemplo de contrapunto a semínimas o compasillo. (En Nassarre, P.: *Fragmentos Músicos...*, pp. 76-77), 97
- Ej. 3. Nassarre Pablo: Ejemplo de contrapunto a compás mayor. (En Nassarre, P.: *Fragmentos Músicos...*, p. 78), 98
- Ej. 4. Nassarre Pablo: Ejemplo de contrapunto a sexquialtera a seis (En Nassarre, P.: *Fragmentos Músicos...*, p. 80), 99
- Ej. 5. Nassarre Pablo: Ejemplo de contrapunto de sexquinona. (En Nassarre, P.: *Fragmentos Músicos...*, p. 81), 100
- Ej. 6. Nassarre Pablo: Ejemplo de disonancias en voces particulares. (En Nassarre, P.: *Fragmentos Músicos...*, p. 186), 106
- Ej. 7. Ulloa, Pedro.: Ejemplo de contrapunto a duo sobre canto llano. (En Ulloa, P.: *Música Universal...*, 1717, pp. 59-60), 143
- Ej. 8. Ulloa, Pedro.: Ejemplo de contrapunto a tres partes. (En Ulloa, P.: *Música Universal...*, 1717, p. 66), 144
- Ej. 9. Valls, Francisco: Ejemplo de la forma de abordar las quintas u octavas. (En Valls, F.: *Mapa Armónico Práctico*, 1742, ed. facs. De la Biblioteca de Universidad de Barcelona [ms. 783], Joseph Pavia i Simó, ed. Barcelona, C.S.I.C., 2002, ejemplos, p. 43), 167
- Ej. 10. Valls, Francisco: Ejemplo de quinta falsa. (En Valls, F.: *Mapa Armónico...*, *op. cit.*, 1742, ejemplos, p. 44), 168
- Ej. 11. Valls, Francisco: Ejemplo de contrapunto de semibreves. (En Valls, F.: *Mapa Armónico...*, *op. cit.*, 1742, p. 49), 171
- Ej. 12. Valls, Francisco: Ejemplo de contrapunto de mínimas. (En Valls, F.: *Mapa Armónico...*, *op. cit.*, 1742, p. 49), 172
- Ej. 13. Valls, Francisco: Ejemplo de aplicación de floreos. (En Valls, F.: *Mapa Armónico...*, *op. cit.*, 1742, p. 51), 173
- Ej. 14. Valls, Francisco: Ejemplo de cláusula con síncope. (En Valls, F.: *Mapa Armónico...*, *op. cit.*, 1742, p. 51), 174
- Ej. 15. Valls, Francisco: Ejemplo de contrapunto de semibreves. (En Valls, F.: *Mapa Armónico...*, *op. cit.*, 1742, p. 55), 175

- Ej. 16. Valls, Francisco: Ejemplo del uso de la séptima. (En Valls, F.: *Mapa Armónico...*, *op. cit.*, 1742, p. 55), 176
- Ej. 17. Valls, Francisco: Ejemplo de contrapunto sobre un tiple de canto figurado. (En Valls, F.: *Mapa Armónico...*, *op. cit.*, 1742, p. 55), 177
- Ej. 18. Valls, Francisco: Ejemplo del uso de ligadura. (En Valls, F.: *Mapa Armónico...*, *op. cit.*, 1742, p. 92), 181
- Ej. 19. Eximeno, A.: Ejercicio de nota contra nota a dos voces. (En Eximeno, A.: *Del Origen y reglas de la música...*, 1796, t. II, lib. IV, lám. 10, 25), 240
- Ej. 20. Eximeno, A.: Ejercicio de dos notas contra una a dos voces. (En Eximeno, A.: *Del Origen y reglas de la música...*, 1796, t. II, lib. IV, lám. 10, 27), 241
- Ej. 21. Eximeno, A.: Ejercicio de dos notas contra una a dos voces. (En Eximeno, A.: *Del Origen y reglas de la música...*, 1796, t. II, lib. IV, lám. 11, 28), 242
- Ej. 22. Eximeno, A.: Ejercicio de blancas sincopadas a dos voces. (En Eximeno, A.: *Del Origen y reglas de la música...*, 1796, t. II, lib. IV, lám. 11, 29), 243
- Ej. 23. Eximeno, A.: Ejercicio de cuatro notas contra una a dos voces. (En Eximeno, A.: *Del Origen y reglas de la música...*, 1796, t. II, lib. IV, lám. 11, 30), 244
- Ej. 24. Eximeno, A.: Ejercicio de cuatro notas contra una a dos voces. (En Eximeno, A.: *Del Origen y reglas de la música...*, 1796, t. II, lib. IV, lám. 11, 31), 246
- Ej. 25. Eximeno, A.: Ejercicio nota contra nota a tres voces. (En Eximeno, A.: *Del Origen y reglas de la música...*, 1796, t. II, lib. IV, lám. 12, 33), 248
- Ej. 26. Eximeno, A.: Ejercicio de dos notas contra una a tres voces. (En Eximeno, A.: *Del Origen y reglas de la música...*, 1796, t. II, lib. IV, lám. 12, 34), 258
- Ej. 27. Eximeno, A.: Ejercicio de blancas sincopadas a tres voces. (En Eximeno, A.: *Del Origen y reglas de la música...*, 1796, t. II, lib. IV, lám. 13, 35), 250
- Ej. 28. Eximeno, A.: Ejercicio de contrapunto florido a tres voces. (En Eximeno, A.: *Del Origen y reglas de la música...*, 1796, t. II, lib. IV, lám. 13, 37), 251
- Ej. 29. Eximeno, A.: Ejercicio de contrapunto florido a tres voces. (En Eximeno, A.: *Del Origen y reglas de la música...*, 1796, t. II, lib. IV, lám. 13, 37), 253
- Ej. 30. Eximeno, A.: Ejercicio de nota contra nota a cuatro voces. (En Eximeno, A.: *Del Origen y reglas de la música...*, 1796, t. II, lib. IV, lám. 13, 39), 255
- Ej. 31. Eximeno, A.: Ejercicio de blancas sincopadas a cuatro voces. (En Eximeno, A.: *Del Origen y reglas de la música...*, 1796, t. II, lib. IV, lám. 14, 40), 257
- Ej. 32. Eximeno, A.: Ejercicio de canto llano acompañado de florido, a cuatro voces. (En Eximeno, A.: *Del Origen y reglas de la música...*, 1796, t. II, lib. IV, lám. 15, 41), 259

- Ej. 33. Aranaz y Vides, Pedro: Ejemplos de todo lo explicado. (En Aranaz y Vides: *Tratado completo de composición fundamental...*, 1807, pp. 8-9), 318
- Ej. 34. Aranaz y Vides, Pedro: Ejemplo de contrapunto 1, de semibreves. (En Aranaz y Vides: *Tratado completo de composición fundamental...*, 1807, pp. 12-13), 319
- Ej. 35. Aranaz y Vides, Pedro: Ejemplo de contrapunto 2, de mínimas. (En Aranaz y Vides: *Tratado completo de composición fundamental...*, 1807, pp. 12-13), 319
- Ej. 36. Aranaz y Vides, Pedro: Ejemplo de contrapunto 3, de carreras de compasillo. (En Aranaz y Vides: *Tratado completo de composición fundamental...*, 1807, p. 13), 320
- Ej. 37. Aranaz y Vides, Pedro: Ejemplo de contrapunto de sesquiáltera a seis. (En Aranaz y Vides: *Tratado completo de composición fundamental...*, 1807, p. 13), 321
- Ej. 38. Aranaz y Vides, Pedro: Ejemplo de contrapunto 6, de contrapuntos partidos. (En Aranaz y Vides: *Tratado completo de composición fundamental...*, 1807, p. 13), 321
- Ej. 39. Aranaz y Vides, Pedro: Ejemplo de contrapunto 7, de mínimas partidas. (En Aranaz y Vides: *Tratado completo de composición fundamental...*, 1807, p. 13), 322
- Ej. 40. Aranaz y Vides, Pedro: Ejemplos de posturas a tres sobre bajo. (En Aranaz y Vides: *Tratado completo de composición fundamental...*, 1807, p. 17), 325
- Ej. 41. Aranaz y Vides, Pedro: Ejemplos de ligaduras. (En Aranaz y Vides: *Tratado completo de composición fundamental...*, 1807, p. 26-27), 327
- Ej. 42. Aranaz y Vides, Pedro: Ejemplos de posturas a cuatro sobre bajo. (En Aranaz y Vides: *Tratado completo de composición fundamental...*, 1807, p. 37), 330
- Ej. 43. Aranaz y Vides, Pedro: Ejemplos de otras posturas a cuatro sobre bajo. (En Aranaz y Vides: *Tratado completo de composición fundamental...*, 1807, p. 38), 331
- Ej. 44. Aranaz y Vides, Pedro: Ejemplos de ligaduras de 2.^a desligando en 3.^a. (En Aranaz y Vides: *Tratado completo de composición fundamental...*, 1807, p. 48), 333
- Ej. 45. Aranaz y Vides, Pedro: Ejemplos de posturas a 4 sobre tiple. (En Aranaz y Vides: *Tratado completo de composición fundamental...*, 1807, p. 70), 334
- Ej. 46. Aranaz y Vides, Pedro: Ejemplos de los contrapuntos de canto de órgano. (En Aranaz y Vides: *Tratado completo de composición fundamental...*, 1807, pp. 105-107), 341
- Ej. 47. Aranaz y Vides, Pedro: Ejemplos de posturas llanas a 8 Real. (En Aranaz y Vides: *Tratado completo de composición fundamental...*, 1807, pp. 153), 344
- Ej. 48. Montero, Joaquín: Ejemplo de la forma correcta de abordar las quintas y octavas. (En Montero, J.: *Tratado teórico práctico...*, 1815, 2, compases 7-8 y 21-22, p. 3), 354
- Ej. 49. Montero, Joaquín: Ejemplo de sexquialtera [sic] menor o seis por ocho. (En Montero, J.: *Tratado teórico práctico...*, 1815, 6, p. 6), 356

- Ej. 50. Montero, Joaquín: Ejemplo de semibreves y mínimas sincopadas. (En Montero, J.: *Tratado teórico práctico...*, 1815, 7, p. 6), 357
- Ej. 51. Montero, Joaquín: Ejemplo de contrapunto suelto. (En Montero, J.: *Tratado teórico práctico...*, 1815, 10, pp. 8-9), 359
- Ej. 52. Montero, Joaquín: Ejemplo de contrapunto a tres voces sobre bajo de semibreves. (En Montero, J.: *Tratado teórico práctico...*, 1815, 11, p. 10), 360
- Ej. 53. Montero, Joaquín: Ejemplo de contrapunto o concierto a cuatro voces sobre bajo de semibreves. (En Montero, J.: *Tratado teórico práctico...*, 1815, 17, p. 17), 363
- Ej. 54. Montero, Joaquín: Ejemplo de contrapunto o concierto suelto a cuatro voces. (En Montero, J.: *Tratado teórico práctico...*, 1815, 30, p. 47), 365
- Ej. 55. Virués Spínola, J.: Ejemplo de cifrado. (En Virués Spínola, J.: *Cartilla Harmónica...*, 1824, lámina D, 25), 373
- Ej. 56. Virués Spínola: Ejemplo de quintas y octavas mal dadas. (En Virués Spínola: *La Geneuphonía...*, 1831, p. 8), 386
- Ej. 57. Virués Spínola: Ejemplo de nota contra nota a cuatro voces. (En Virués Spínola: *La Geneuphonía...*, 1831, p. 10), 387
- Ej. 58. Transcripción a escritura musical moderna del ejemplo de nota contra nota de Virués. (En Virués Spínola: *La Geneuphonía...*, 1831, p. 10), 387
- Ej. 59. Virués Spínola: Ejemplo de contrapunto de dos notas contra nota a dos voces. (En Virués Spínola: *La Geneuphonía...*, 1831, p. 12), 389
- Ej. 60. Transcripción a escritura musical moderna del ejemplo de dos notas contra nota a dos voces de Virués. (En Virués Spínola: *La Geneuphonía...*, 1831, p. 12), 389
- Ej. 61. Virués Spínola: Ejemplo de contrapunto de cuatro notas contra una a tres voces. (En Virués Spínola: *La Geneuphonía...*, 1831, p. 13), 391
- Ej. 62. Transcripción a escritura musical moderna del ejemplo de cuatro notas contra nota a dos voces de Virués. (En Virués Spínola: *La Geneuphonía...*, 1831, p. 13), 392
- Ej. 63. Virués Spínola: Ejemplo de contrapunto de dos notas contra una con ligaduras a dos voces. (En Virués Spínola: *La Geneuphonía...*, 1831, p. 16), 393
- Ej. 64. Transcripción del ejemplo de dos notas contra una con ligadura, a dos voces de Virués (En Virués Spínola: *La Geneuphonía...*, 1831, p. 16), a escritura musical moderna, 394
- Ej. 65. Virués Spínola: Ejemplo de contrapunto florido a cuatro voces. (En Virués Spínola: *La Geneuphonía...*, 1831, p. 24), 398
- Ej. 66. Transcripción del ejemplo de contrapunto florido a cuatro voces de Virués (En Virués Spínola: *La Geneuphonía...*, 1831, lámina 15, 23), 399

- Ej. 67. Soriano Fuentes, Indalecio: Ejemplo de contrapunto a cuatro, nota contra nota [figuras de negra]. (En Soriano Fuentes, I.: *Tratado de armonía...*, 1845, p. 296), 429
- Ej. 68. Soriano Fuentes, Indalecio: Ejemplo de contrapunto a cuatro, nota contra nota [figuras de corchea]. (En Soriano Fuentes, I.: *Tratado de armonía...*, 1845, p. 296), 429
- Ej. 69. Soriano Fuentes, Indalecio: Ejemplo de contrapunto a cuatro, segunda especie. (En Soriano Fuentes, I.: *Tratado de armonía...*, 1845, p. 298), 430
- Ej. 70. Soriano Fuentes, Indalecio: Ejemplo de contrapunto a cuatro, tercera especie con combinación. (En Soriano Fuentes, I.: *Tratado de armonía...*, 1845, p. 299), 430
- Ej. 71. Soriano Fuentes, Indalecio: Ejemplo de contrapunto a cuatro, cuarta especie, con combinación. (En Soriano Fuentes, I.: *Tratado de armonía...*, 1845, p. 301), 431
- Ej. 72. Soriano Fuentes, Indalecio: Ejemplo de contrapunto a cuatro, quinta especie, con combinación. (En Soriano Fuentes, I.: *Tratado de armonía...*, 1845, p. 304), 431
- Ej. 73. Soriano Fuentes, Indalecio: Ejemplo de contrapunto a cuatro, sexta especie, con combinación. (En Soriano Fuentes, I.: *Tratado de armonía...*, 1845, p. 307), 431
- Ej. 74. Soriano Fuentes, Indalecio: Ejemplo de contrapunto a cuatro, séptima especie, con combinación. (En Soriano Fuentes, I.: *Tratado de armonía...*, 1845, p. 309), 432
- Ej. 75. Soriano Fuentes, Indalecio: Ejemplo de contrapunto florido a cuatro, octava especie, sobre el canto dado en el bajo. (En Soriano Fuentes, I.: *Tratado de armonía...*, 1845, pp. 310-311), 433
- Ej. 76. Andreví, Francisco: Ejemplo de contrapunto de cuarta especie a tres partes. (En Andreví, Francisco: *Tratado teórico-práctico de armonía y composición*, 1848, 40-1 p. 19), 440
- Ej. 77. Andreví, Francisco: Ejemplo de contrapunto de cuarta especie a tres partes. (En Andreví, Francisco: *Tratado teórico-práctico de armonía y composición*, 1848, 40-2 p. 19), 441
- Ej. 78. Andreví, Francisco: Ejemplo de contrapunto de cuarta especie a tres partes. (En Andreví, Francisco: *Tratado teórico-práctico de armonía y composición*, 1848, 40-3 p. 19), 442
- Ej. 79. Andreví, Francisco: Ejemplo de contrapunto florido a cuatro partes. (En Andreví, Francisco: *Tratado teórico-práctico de armonía y composición*, 1848, 49 p. 27), 443
- Ej. 80. Eslava, Hilarión: Ejemplo del uso del tritono en el movimiento melódico. (En Eslava, H.: *Escuela de Composición, Tratado Segundo, Del Contrapunto y Fuga*, 1864, p. 5), 472
- Ej. 81. Eslava, Hilarión: Ejemplo de falsas relaciones de tritono. (En Eslava, H.: *Escuela de Composición...*, 1864, p. 5), 473
- Ej. 82. Eslava, Hilarión: Ejemplo de contrapunto de primera especie a dos voces. (En Eslava, H.: *Escuela de Composición...*, 1864, p. 7), 474
- Ej. 83. Eslava, Hilarión: Ejemplo de contrapunto segunda especie a dos voces. (En Eslava, H.: *Escuela de Composición...*, 1864, p. 9), 475

- Ej. 84. Eslava, Hilarión: Ejemplo de contrapunto tercera especie a dos voces. (En Eslava, H.: *Escuela de Composición...*, 1864, p. 11), 476
- Ej. 85. Eslava, Hilarión: Ejemplo de contrapunto cuarta especie a dos voces. (En Eslava, H.: *Escuela de Composición...*, 1864, p. 13), 477
- Ej. 86. Eslava, Hilarión: Ejemplo del uso de las negras y corcheas con la blanca. (En Eslava, H.: *Escuela de Composición...*, 1864, p. 14), 478
- Ej. 87. Eslava, Hilarión: Ejemplo de resolución de la síncope. (En Eslava, H.: *Escuela de Composición...*, 1864, p. 14), 478
- Ej. 88. Eslava, Hilarión: Ejemplo de preparación de síncope y acorde de cuarta y sexta. (En Eslava, H.: *Escuela de Composición...*, 1864, p. 14), 479
- Ej. 89. Eslava, Hilarión: Ejemplo de contrapunto florido, en parte superior, a dos voces. (En Eslava, H.: *Escuela de Composición...*, 1864, p. 14), 479
- Ej. 90. Eslava, Hilarión: Ejemplo de contrapunto florido en parte inferior, a dos voces. (En Eslava, H.: *Escuela de Composición...*, 1864, p. 14), 479
- Ej. 91. Eslava, Hilarión: Ejemplo de contrapunto primera especie a dos voces, cantollano en voz inferior. (En Eslava, H.: *Escuela de Composición...*, 1864, p. 16), 481
- Ej. 92. Eslava, Hilarión: Ejemplo de contrapunto primera especie a dos voces, cantollano en voz intermedia. (En Eslava, H.: *Escuela de Composición...*, 1864, p. 17), 481
- Ej. 93. Eslava, Hilarión: Ejemplo de contrapunto segunda especie a tres voces. (En Eslava, H.: *Escuela de Composición...*, 1864, p. 17), 482
- Ej. 94. Eslava, Hilarión: Ejemplo de contrapunto tercera especie a tres voces. (En Eslava, H.: *Escuela de Composición...*, 1864, p. 18), 483
- Ej. 95. Eslava, Hilarión: Ejemplo de quintas y octavas con síncope intermedia. (En Eslava, H.: *Escuela de Composición...*, 1864, p. 20), 484
- Ej. 96. Eslava, Hilarión: Ejemplo de contrapunto cuarta especie a tres voces. (En Eslava, H.: *Escuela de Composición...*, 1864, p. 20), 484
- Ej. 97. Eslava, Hilarión: Ejemplo de contrapunto quinta especie a tres voces, cantollano en voz intermedia. (En Eslava, H.: *Escuela de Composición...*, 1864, p. 21), 485
- Ej. 98. Eslava, Hilarión: Ejemplo de contrapunto cuarta especie a tres voces, cantollano en voz superior. (En Eslava, H.: *Escuela de Composición...*, 1864, p. 21), 485
- Ej. 99. Eslava, Hilarión: Ejemplo de quintas y octavas ocultas permitidas. (En Eslava, H.: *Escuela de Composición...*, 1864, p. 22), 486
- Ej. 100. Eslava, Hilarión: Ejemplo de quintas seguidas por movimiento contrario. (En Eslava, H.: *Escuela de Composición...*, 1864, p. 22), 486

- Ej. 101. Eslava, Hilarión: Ejemplo de quintas por cambio intermedio de acorde. (En Eslava, H.: *Escuela de Composición...*, 1864, p. 22), 486
- Ej. 102. Eslava, Hilarión: Ejemplo de puesto quieto en cláusula final. (En Eslava, H.: *Escuela de Composición...*, 1864, p. 22), 487
- Ej. 103. Eslava, Hilarión: Ejemplo de contrapunto primera especie a cuatro voces. (En Eslava, H.: *Escuela de Composición...*, 1864, p. 23), 487
- Ej. 104. Eslava, Hilarión: Ejemplos de contrapuntos de segunda especie a cuatro voces. (En Eslava, H.: *Escuela de Composición...*, 1864, p. 24), 489
- Ej. 105. Eslava, Hilarión: Ejemplo de contrapunto tercera especie a cuatro voces. (En Eslava, H.: *Escuela de Composición...*, 1864, p. 25), 490
- Ej. 106. Eslava, Hilarión: Ejemplo de contrapunto cuarta especie a cuatro voces. (En Eslava, H.: *Escuela de Composición...*, 1864, p. 26), 490
- Ej. 107. Eslava, Hilarión: Ejemplo de quinta especie a cuatro voces. (En Eslava, H.: *Escuela de Composición...*, 1864, p. 22), 491
- Ej. 108. Eslava, Hilarión: Ejemplo de combinación de especies a cuatro voces. (En Eslava, H.: *Escuela de Composición...*, 1864, p. 34), 494
- Ej. 109. Eslava, Hilarión: Ejemplo de contrapunto a ocho voces. (En Eslava, H.: *Escuela de Composición...*, 1864, p. 40), 496
- Ej. 110. Turina, Joaquín: Ejemplo de contrapunto de dos notas contra una. (En Turina, Joaquín: *Tratado de composición musical*, vol. 1. 1946, pp. 50-51), 521
- Ej. 111. Turina, Joaquín: Ejemplo de choques, nota de Fux y escapada. (En Turina, Joaquín: *Tratado de composición musical*, vol. 1. 1946, p. 51), 522
- Ej. 112. Zamacois, Joaquín: Ejemplo de quintas permitidas. (En Zamacois, Joaquín: *Ejercicios de Contrapunto*, 1977, apdo. 120-A, p. 85), 539
- Ej. 113. Calés, Francisco: Extensión de las voces. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 9), 550
- Ej. 114. Calés, F.: Ejemplo de cuarta y sexta encubierta. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 29), 553
- Ej. 115. Calés, F.: Ejemplo de inicio en primera especie con c.f. en voz inferior. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 31), 554
- Ej. 116. Calés, F.: Ejemplo de inicio en primera especie con c.f. en voz superior. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 31), 555
- Ej. 117. Calés, F.: Ejemplo de final en primera especie con c.f. en voz inferior, modo mayor. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 31), 555

- Ej. 118. Calés, F.: Ejemplo de final en primera especie con c.f. en voz inferior, modo menor. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 32), 555
- Ej. 119. Calés, F.: Ejemplo de final en primera especie con c.f. en voz superior en modo mayor. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 32), 556
- Ej. 120. Calés, F.: Ejemplo de final en primera especie con c.f. en voz superior en modo menor. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 32), 556
- Ej. 121. Calés, F.: Ejemplo de la cuarta y sexta encubierta en segunda especie. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 34), 557
- Ej. 122. Calés, F.: Ejemplo de inicio en segunda especie con c.f. en voz inferior. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 39), 558
- Ej. 123. Calés, F.: Ejemplo de inicio en segunda especie con c.f. en voz superior. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 40), 558
- Ej. 124. Calés, F.: Ejemplo de final en segunda especie con c.f. en voz inferior, en modo mayor. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 40), 558
- Ej. 125. Calés, F.: Ejemplo de inicio en segunda especie con c.f. en voz inferior, en modo menor. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 40), 559
- Ej. 126. Calés, F.: Ejemplo de retardo como final en segunda especie, modo mayor. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 40), 559
- Ej. 127. Calés, F.: Ejemplo de retardo como final en segunda especie, modo menor. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 40), 559
- Ej. 128. Calés, F.: Ejemplo de final en segunda especie con c.f. en voz superior, modo mayor. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 41), 560
- Ej. 129. Calés, F.: Ejemplo de final en segunda especie con c.f. en voz superior, modo menor. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 41), 560
- Ej. 130. Calés, F.: Ejemplo de floreo disjunto en la tercera especie. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 42), 561
- Ej. 131. Calés, F.: Ejemplo de mal uso del unísono. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 43), 561
- Ej. 132. Calés, F.: Ejemplo de inicio en tercera especie con c.f. en voz inferior. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 49), 562
- Ej. 133. Calés, F.: Ejemplo de inicio en tercera especie con c.f. en voz superior. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 49), 563
- Ej. 134. Calés, F.: Ejemplo de final en tercera especie con c.f. en voz inferior, modo mayor. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 49), 563

- Ej. 135. Calés, F.: Ejemplo de final en tercera especie con c.f. en voz inferior, modo menor. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 49), 563
- Ej. 136. Calés, F.: Ejemplo de final en tercera especie con c.f. en voz superior, modo mayor o menor. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 50), 564
- Ej. 137. Calés, F.: Ejemplo de final con grados conjuntos en tercera especie con c.f. en voz superior. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 50), 564
- Ej. 138. Calés, F.: Ejemplo de inicio en cuarta especie con c.f. en voz inferior. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 55), 566
- Ej. 139. Calés, F.: Ejemplo de inicio en cuarta especie con c.f. en voz superior. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 56), 566
- Ej. 140. Calés, F.: Ejemplo de final en cuarta especie con c.f. en voz inferior. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 56), 567
- Ej. 141. Calés, F.: Ejemplo de final con dominante en cuarta especie. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 56), 567
- Ej. 142. Calés, F.: Ejemplo de final en cuarta especie con c.f. en voz superior. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 57), 567
- Ej. 143. Calés, F.: Ejemplo resolución de retardo por interpolación. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 60), 569
- Ej. 144. Calés, F.: Ejemplo de fórmulas rítmicas de inicio en quinta especie. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 62), 570
- Ej. 145. Calés, F.: Ejemplo de fórmulas finales en quinta especie, c.f. en voz inferior, modo mayor o menor. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 62), 570
- Ej. 146. Calés, F.: Ejemplo de fórmulas finales en quinta especie, c.f. en voz superior, modo mayor o menor. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 63), 571
- Ej. 147. Calés, F.: Ejemplo de la 3.^a retardada por la 4.^a, acorde completo o incompleto. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 73), 574
- Ej. 148. Ejemplo de la 5.^a retardada por la 6.^a. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 73), 574
- Ej. 149. Ejemplo de la 8.^a retardada por la 9.^a. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 73), 574
- Ej. 150. Ejemplo de la 3.^a retardada por la 4.^a. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 74), 575
- Ej. 151. Ejemplo de la 6.^a retardada por la 7.^a. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 74), 575

- Ej. 152. Ejemplo de la 6.^a retardada por la 7.^a, con supresión de 3.^a y duplicación de la nota base. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 74), 575
- Ej. 153. Ejemplo de la 6.^a retardada por la 7.^a, con supresión de 3.^a y duplicación de la 6.^a. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 74), 575
- Ej. 154. Ejemplo de la 8.^a retardada por la 9.^a. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 75), 576
- Ej. 155. Ejemplo de la 8.^a retardada por la 9.^a, con supresión de 3.^a y 6.^a, y triplicación de nota base. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 75), 576
- Ej. 156. Ejemplo de retardo en voz inferior formando acorde completo. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 75), 576
- Ej. 157. Ejemplo de retardo en voz inferior con supresión de 5.^a y duplicación de 3.^a. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 75), 577
- Ej. 158. Ejemplo de retardo en voz inferior formando con supresión de 3.^a y duplicación de 5.^a. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 75), 577
- Ej. 159. Ejemplo de retardo en voz inferior formando acorde completo. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 75), 577
- Ej. 160. Ejemplo de retardo en voz inferior con supresión de 3.^a y duplicación de 6.^a. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 75), 577
- Ej. 161. Ejemplo de retardos con duplicación de nota retardada. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 76), 578
- Ej. 162. Ejemplo de final con acorde de 5.^a disminuida sobre sensible con fundamental retardada. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 76), 578
- Ej. 163. Ejemplo quintas paralelas separadas por una negra. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 84), 579
- Ej. 164. Ejemplo de octavas paralelas aceptadas. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 84), 580
- Ej. 165. Ejemplo del doble retardo (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 91), 581
- Ej. 166. Ejemplo de acorde con 7.^a formado por blancas en voz de redondas. (En Calés, F.: *Tratado de Contrapunto...*, 1977, p. 96), 584
- Ej. 167. García Gago, José: Utilización del tritono. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 24), 608
- Ej. 168. García Gago, José: Utilización del tritono. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 25). 609
- Ej. 169. García Gago, José: Movimientos armónicos poco aceptados. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 26). 610

- Ej. 170. García Gago, José: Movimientos armónicos aceptados. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 26), 610
- Ej. 171. García Gago, José: Ejemplos de contrapunto de primera especie en compás de 2/2. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 27), 611
- Ej. 172. García Gago, José: Ejemplos de contrapunto de primera especie en versión libre. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 27), 611
- Ej. 173. García Gago, José: Ejemplo de contrapunto de segunda especie a dos voces. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 29), 613
- Ej. 174. García Gago, José: Ejemplo de contrapunto de segunda especie a dos voces en versión libre. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 29), 613
- Ej. 175. García Gago, José: Ejemplo de disonancias regulares e irregulares. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 30), 614
- Ej. 176. García Gago, José: Ejemplo de contrapunto de segunda especie con apoyaturas. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 31), 614
- Ej. 177. García Gago, José: Ejemplo de contrapunto de tercera especie. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 33), 615
- Ej. 178. García Gago, José: Ejemplo de contrapunto de tercera especie. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 35), 616
- Ej. 179. García Gago, José: Ejemplo de contrapunto de cuarta especie a dos voces. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 37), 617
- Ej. 180. García Gago, José: Fórmulas rítmicas típicas de la quinta especie. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 38), 617
- Ej. 181. García Gago, José: Ejemplo de retardos con resolución especial. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 38), 618
- Ej. 182. García Gago, José: Ejemplo contrapunto florido a dos voces. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 39), 618
- Ej. 183. García Gago, José: Ejemplo de acordes con supresión de fundamental. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 40), 619
- Ej. 184. García Gago, José: Ejemplo de quintas paralelas tolerables. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 41), 620
- Ej. 185. García Gago, José: Ejemplo de contrapunto de primera especie a tres voces. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 41), 621
- Ej. 186. García Gago, José: Ejemplo de nota repetida. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 41), 621

- Ej. 187. García Gago, José: Ejemplo de contrapunto de segunda especie a tres voces. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 42), 621
- Ej. 188. García Gago, José: Ejemplo de contrapunto de tercera especie a tres voces. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 41), 622
- Ej. 189. García Gago, José: Ejemplo de contrapunto de cuarta especie a tres voces. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 45), 622
- Ej. 190. García Gago, José: Ejemplo de contrapunto florido tres voces, primera forma. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 46), 623
- Ej. 191. García Gago, José: Ejemplo de contrapunto florido a tres voces, segunda forma. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 48), 623
- Ej. 192. García Gago, José: Ejemplo de fórmulas rítmicas aplicadas al contrapunto florido a tres voces, segunda forma. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 48), 623
- Ej. 193. García Gago, José: Ejemplo de mezcla de segunda y tercera especies a tres voces. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 49), 624
- Ej. 194. García Gago, José: Ejemplo de mezcla de segunda y cuarta especies a tres voces. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 51), 625
- Ej. 195. García Gago, José: Ejemplo de mezcla de tercera y cuarta especies a tres voces. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 51), 625
- Ej. 196. García Gago, José: Ejemplo de mezcla de segunda y quinta especies a tres voces. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 51), 625
- Ej. 197. García Gago, José: Ejemplo de contrapunto de primera especie a cuatro voces. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 52), 626
- Ej. 198. García Gago, José: Ejemplo de contrapunto de segunda especie a cuatro voces. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 53), 627
- Ej. 199. García Gago, José: Ejemplo de contrapunto de tercera especie a cuatro voces. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 53), 627
- Ej. 200. García Gago, José: Ejemplos de contrapunto de cuarta especie a cuatro voces. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 54), 627
- Ej. 201. García Gago, José: Ejemplo de mezcla en primera forma a cuatro voces. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 54), 628
- Ej. 202. García Gago, José: Ejemplo de mezcla en segunda forma a cuatro voces. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 54), 628
- Ej. 203. García Gago, José: Ejemplo de mezcla en tercera forma a cuatro voces. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 55), 628

- Ej. 204. García Gago, José: Ejemplo de mezcla de segunda, tercera y cuarta especies a cuatro voces. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 55), 628
- Ej. 205. García Gago, José: Ejemplo de contrapunto a cinco voces de José Torre Bertucci. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 58), 630
- Ej. 206. García Gago, José: Ejemplo de contrapunto a seis voces de J. P. Silva. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 58), 630
- Ej. 207. García Gago, José: Ejemplo de contrapunto a siete voces de T. Dubois. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 58), 631
- Ej. 208. García Gago, José: Ejemplo de contrapunto a ocho voces de L. Cherubini. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 59), 631
- Ej. 209. García Gago, José: Ejemplo de nota cambiada. (En García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal*, 1986, p. 35), 634
- Ej. 210. Blanquer, Amando: Extensión de las voces. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, p. 17), 634
- Ej. 211. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en compases de amalgama. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, p. 110), 654
- Ej. 212. Blanquer, Amando: Ejemplo de cuarta aumentada entre un grupo de notas en la misma dirección. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, p. 21), 655
- Ej. 213. Blanquer, Amando: Ejemplo de séptima entre grupo de notas en la misma dirección. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, p. 21), 656
- Ej. 214. Blanquer, Amando: Ejemplo de novena entre grupo de notas en la misma dirección. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, p. 21), 656
- Ej. 215. Blanquer, Amando: Ejemplo de retardo de novena con la misma nota del bajo armónico como nota de resolución. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, p. 34), 661
- Ej. 216. Blanquer, Amando: Ejemplo de retardo de segunda con resolución consonante por grado conjunto. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, p. 35), 661
- Ej. 217. Blanquer, Amando: Ejemplo de retardo entre voces interiores con movimiento contrario del retardo y la nota retardada. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, p. 35), 661
- Ej. 218. Blanquer, Amando: Ejemplo de escapada antes de la resolución de retardo. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Apéndice G, p. 122), 664
- Ej. 219. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en primera especie a dos voces, modo mayor. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 127), 666
- Ej. 220. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en primera especie a dos voces, modo menor. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 127), 666

- Ej. 221. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en primera especie a dos voces, modo de re. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 127), 666
- Ej. 222. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en segunda especie a dos voces, modo mayor. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 128), 667
- Ej. 223. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en segunda especie a dos voces, modo menor. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 128), 667
- Ej. 224. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en segunda especie a dos voces, modo de mi. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 128), 667
- Ej. 225. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en tercera especie a dos voces, modo mayor. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 129), 668
- Ej. 226. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en tercera especie a dos voces, modo menor. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 129), 669
- Ej. 227. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en tercera especie a dos voces, modo de sol. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 130), 669
- Ej. 228. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en cuarta especie a dos voces, modo mayor. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 131), 670
- Ej. 229. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en cuarta especie a dos voces, modo menor. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 131), 670
- Ej. 230. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en cuarta especie a dos voces, modo de re. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, p. 131), 670
- Ej. 231. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en quinta especie a dos voces, modo mayor. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 132), 672
- Ej. 232. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en quinta especie a dos voces, modo menor. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 132), 672
- Ej. 233. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en quinta especie a dos voces, modo de re. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 132), 672
- Ej. 234. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en primera especie a tres voces, modo mayor. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 133), 674
- Ej. 235. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en primera especie a tres voces, modo menor. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 134), 674
- Ej. 236. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en primera especie a tres voces, modo de fa. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 134), 674
- Ej. 237. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en segunda especie a tres voces, modo mayor. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 134), 675

- Ej. 238. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en segunda especie a tres voces, modo menor. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 134), 675
- Ej. 239. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en primera especie a tres voces, modo de re. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 135), 676
- Ej. 240. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en tercera especie a tres voces, modo mayor. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 135), 677
- Ej. 241. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en tercera especie a tres voces, modo menor. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 135), 677
- Ej. 242. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en tercera especie a tres voces, modo de re. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 135), 677
- Ej. 243. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en mezcla de especies (c.f., blancas y negras) a tres voces, modo mayor. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 136), 679
- Ej. 244. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en mezcla de especies (c.f., negras y sínkopas) a tres voces, modo menor. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 136), 679
- Ej. 245. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en mezcla de especies (c.f., blancas y sínkopas) a tres voces, modo mayor. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 137), 679
- Ej. 246. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto florido en mezcla de especies (c.f. y dos floridos) a tres voces, modo mayor. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 138), 680
- Ej. 247. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en primera especie a cuatro voces, modo mayor. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 139), 682
- Ej. 248. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en segunda especie a cuatro voces, modo menor. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 140), 682
- Ej. 249. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en tercera especie a cuatro voces, modo de fa. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 140), 683
- Ej. 250. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en cuarta especie a cuatro voces, modo menor. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 140), 683
- Ej. 251. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en mezcla de especies a cuatro voces, modo de sol. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 141), 684
- Ej. 252. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en mezcla de especies (c.f. y tres floridos) a cuatro voces, modo mayor. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 142), 685
- Ej. 253. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en mezcla de especies (cuatro floridos y un c.f.) a cuatro voces, modo menor. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 144), 687
- Ej. 254. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto en combinaciones de especies (c.f. y cinco floridos) a seis voces, modo de sol. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 145), 688

- Ej. 255. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto a siete voces en modo de fa. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 146), 689
- Ej. 256. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto a ocho voces en modo menor. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, p. 147), 690
- Ej. 257. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto a doble coro. (En Blanquer, A.: *Técnica del Contrapunto*, 1975, Anexo, pp. 148-149), 692
- Ej. 258. Esquema de primera especie, nota contra nota, 700
- Ej. 259. Esquema de segunda especie binaria, dos notas contra una, 700
- Ej. 260. Esquema de segunda especie ternaria, tres notas contra una, 700
- Ej. 261. Esquema de tercera especie binaria, cuatro notas contra una, 701
- Ej. 262. Esquema de tercera especie ternaria, seis notas contra una, 701
- Ej. 263. Esquema de cuarta especie binaria, dos notas contra una, 701
- Ej. 264. Esquema de cuarta especie ternaria, tres notas contra una, 702
- Ej. 265. Esquema de quinta especie o contrapunto florido binario, 702
- Ej. 266. Esquema de quinta especie o contrapunto florido ternario, 702
- Ej. 267. Principio y posibles finales de un c.f., 706
- Ej. 268. Intervalos melódicos prohibidos, 707
- Ej. 269. Fragmentos de notas que suman intervalos disminuidos y de 7.^a menor, 708
- Ej. 270. Fragmento de notas que suman un intervalo aumentado, 708
- Ej. 271. Fragmento de notas que suman un intervalo de 7.^a mayor, 708
- Ej. 272. Saltos sucesivos prohibidos, 709
- Ej. 273. Saltos sucesivos permitidos, 709
- Ej. 274. Prohibición melódica sucesiva, 709
- Ej. 275. Nota sucesiva repetida y la forma de corregirla, 710
- Ej. 276. Mismo giro melódico a la misma altura, 710
- Ej. 277. Marchas melódicas, 710
- Ej. 278. C.f. con sus respectivas notas climáticas (señaladas con una +), 710
- Ej. 279. Cantus firmus, 711
- Ej. 280. El modo de la, 712
- Ej. 281. C.f en modo mayor natural, 712
- Ej. 282. C.f. en modo menor natural, 712
- Ej. 283. Cf. en modo menor melódico, 712
- Ej. 284. El 6.º alterado injustificadamente, 712
- Ej. 285. Representación de la extensión de las voces, 713

- Ej. 286. Esquema de primera especie, 718
- Ej. 287. Inicio cuando el c.f. es inferior, 718
- Ej. 288. Inicio cuando el c.f. es superior, 719
- Ej. 289. Final cuando el c.f. es inferior, 719
- Ej. 290. Final cuando el c.f. es superior, 719
- Ej. 291. Forma de abordar los intervalos armónicos de quinta o de octava, 720
- Ej. 292. Quintas y octavas contrarias, 710
- Ej. 293. Terceras y sextas sucesivas incorrectas, 721
- Ej. 294. Duplicación aceptada de la nota sensible, 722
- Ej. 295. Saltos simultáneos, 723
- Ej. 296. Contrapunto a dos voces de primera especie, nota contra nota. (Nótese el cifrado contrapuntístico), 724
- Ej. 297. Esquema de segunda especie con el c.f. inferior, 730
- Ej. 298. Esquema de segunda especie con el c.f. superior, 730
- Ej. 299. Esquema general del potencial de cada nota en la segunda especie binaria, 731
- Ej. 300. Potencial de cada nota, 732
- Ej. 301. Representación del tiempo fuerte (F) y débil (D), 732
- Ej. 302. Quintas y octavas contrarias permitidas, 733
- Ej. 303. Finales para la segunda especie binaria, 733
- Ej. 304. Calés Otero, Francisco: Ejemplos de finales con síncope. (En Calés Otero, Francisco: *Tratado de contrapunto...*, 1997, p. 40), 734
- Ej. 305. Zamacois, Joaquín: Ejemplo de contrapunto de segunda especie, de Beethoven. (En Zamacois, Joaquín: *Ejercicios de contrapunto*, 1977, p. 17), 735
- Ej. 306. Salzer, Felix: Ejemplo de contrapunto de segunda especie. (En Salzer, Felix: *Audición Estructural...*, 1990, 45, p. 323), 735
- Ej. 307. Calés Otero, Francisco: Ejemplo de la cuarta y sexta encubierta. (En Calés Otero, Francisco: *Técnica de Contrapunto...*, 1997, p. 34), 736
- Ej. 308. Esquema de segunda especie ternaria con el c.f. inferior, 738
- Ej. 309. Esquema de segunda especie ternaria con el c.f. superior, 738
- Ej. 310. Esquema general del potencial de cada nota en la segunda especie ternaria, 739
- Ej. 311. Aplicación de dos notas de paso, 739
- Ej. 312. Finales para la segunda especie ternaria, 740
- Ej. 313. Contrapunto a dos voces segunda especie ternaria, 740
- Ej. 314. Esquema de tercera especie binaria con el c.f. inferior, 741

- Ej. 315. Esquema de tercera especie binaria con el c.f. superior, 742
- Ej. 316. Esquema general del potencial de cada nota en la tercera especie binaria, 742
- Ej. 317. Escapada disonante (produce un intervalo armónico de 7.^a con respecto al c.f.), 743
- Ej. 318. Escapada consonante (produce un intervalo armónico de 5.^a con respecto al c.f.), 744
- Ej. 319. Escapada en voz inferior (produce un intervalo armónico de 4.^a con respecto al c.f.), 744
- Ej. 320. El doble bordado, 745
- Ej. 321. Salzer, Felix: Ejemplo de reducción de un bordado en negras, a blancas. (En Salzer, Felix: *Audición Estructural...*, 1990, 51 a, p. 324), 745
- Ej. 322. Salzer, Felix: Ejemplo de reducción de un doble bordado en negras, a redonda. (En Salzer, Felix: *Audición Estructural...*, 1990, 52 a, p. 324), 746
- Ej. 323 Finales para la tercera especie binaria, 746
- Ej. 324. Calés Otero, Francisco: Ejemplo de la cuarta y sexta encubierta en la tercera especie. (En Calés Otero, Francisco: *Técnica de Contrapunto...*, 1997, p. 42), 747
- Ej. 325. Calés Otero, Francisco: Ejemplo de floreo disjunto admitido. (En Calés Otero, Francisco: *Técnica de Contrapunto...*, 1997, p. 42), 747
- Ej. 326. Calés Otero, Francisco: Ejemplo de unísono bordado. (En Calés Otero, Francisco: *Técnica de Contrapunto...*, 1997, p. 43), 748
- Ej. 327. Calés Otero, Francisco: Ejemplo nota de paso que incide oblicuamente en el unísono. (En Calés Otero, Francisco: *Técnica de Contrapunto...*, 1997, p. 43), 748
- Ej. 328. Salzer, Felix: Ejemplo de contrapunto de tercera especie binaria. (En Salzer, Felix: *Audición Estructural...*, 1990, 55, p. 325), 748
- Ej. 329. Torre Bertucci, José: Ejemplo de contrapunto de tercera especie binaria. (En Torre Bertucci, José: *Tratado de Contrapunto...*, 1947, 2, p. 43), 749
- Ej. 330. Esquema de tercera especie ternaria con el c.f. inferior, 750
- Ej. 331. Esquema de tercera especie ternaria con el c.f. superior, 750
- Ej. 332. Esquema del potencial de cada nota en la tercera especie ternaria en 3/2, 751
- Ej. 333. Esquema general del potencial de cada nota en la tercera especie ternaria, 751
- Ej. 334. Ubicación de la escapada en 3/2, 752
- Ej. 335. Ubicación de la escapada en 6/4, 752
- Ej. 336. Ubicación del doble bordado en 3/2, 752
- Ej. 337. Ubicación del doble bordado en 6/4, 752
- Ej. 338. Finales para la tercera especie ternaria en 3/2, 753
- Ej. 339. Finales para la tercera especie ternaria en 3/2 ó 6/4, 753
- Ej. 340. Contrapunto de tercera especie ternaria, 754

- Ej. 341. Esquema de cuarta especie binaria con el c.f. inferior, 755
- Ej. 342. Esquema de cuarta especie binaria con el c.f. superior, 755
- Ej. 343. Esquema del potencial de cada una de las blancas, 756
- Ej. 344. Características de un retardo, 756
- Ej. 345. Retardos superiores, 757
- Ej. 346. Retardos inferiores, 757
- Ej. 347. Finales para la cuarta especie binaria, 759
- Ej. 348. Contrapunto de cuarta especie binaria, 759
- Ej. 349. Salzer, Felix: Ejemplo de contrapunto de cuarta especie. (En Salzer, Felix: *Audición Estructural...*, 1990, 65 p. 328), 759
- Ej. 350. Esquema de cuarta especie ternaria con el c.f. inferior, 762
- Ej. 351. Esquema de cuarta especie ternaria con el c.f. superior, 762
- Ej. 352. Esquema general del potencial de cada nota en la cuarta especie ternaria, 763
- Ej. 353. Resolución directa del retardo, 763
- Ej. 354. Resolución del retardo por interpolación de 2.^a, 764
- Ej. 355. Resolución del retardo por interpolación de 3.^a, 764
- Ej. 356. Resolución del retardo por interpolación de 4.^a, 764
- Ej. 357. Resolución del retardo por interpolación de 5.^a, 764
- Ej. 358. Errores no considerados producidos por ornamento de retardo, 765
- Ej. 359. Finales para la cuarta especie ternaria, 766
- Ej. 360. Contrapunto a dos voces cuarta especie ternaria, 766
- Ej. 361. Fórmulas rítmicas para el compás de 2/2, 769
- Ej. 362. Forma de ligar figuras según su duración, 770
- Ej. 363. Blanquer, Amando: Ejemplo de resolución de retardo de forma indirecta, a través de nota del acorde. (En Blanquer, Amando: *Técnica del contrapunto*, 1975, 11-A, p. 51), 770
- Ej. 364. Blanquer, Amando: Ejemplo de resolución de retardo de forma indirecta, a través de floreo. (En Blanquer, Amando: *Técnica del contrapunto*, 1975, 11-B, p. 51), 770
- Ej. 365. Ubicación de la escapada en el florido binario, 771
- Ej. 366. Ubicación del doble bordado en el florido binario, 771
- Ej. 367. Finales para la quinta especie binaria o florido binario, 772
- Ej. 368. Contrapunto florido binario a dos voces, 772
- Ej. 369. Salzer, Felix: Ejemplo de contrapunto florido binario a dos voces. (En Salzer, Felix: *Audición Estructural...*, 1990, 83, p. 330), 773

- Ej. 370. Zamacois, Joaquín: Ejemplo de contrapunto florido binario, de Beethoven. (En Zamacois, Joaquín: *Ejercicios de contrapunto*, 1977, p. 31), 773
- Ej. 371. Fórmulas rítmicas para el compás de 3/2 en el florido ternario, 775
- Ej. 372. Ubicación del retardo y su punto de resolución en el segundo tiempo, 776
- Ej. 373. Ubicación del retardo y su punto de resolución en el tercer tiempo, 776
- Ej. 374. Fórmulas para inicio de ejercicio en el florido ternario, 777
- Ej. 375. Ubicación de la escapada en el florido ternario, 777
- Ej. 376. Ubicación del doble bordado en el florido ternario, 777
- Ej. 377. Finales para la quinta especie ternaria o florido ternario, 778
- Ej. 378. Torre Bertucci, José: Ejemplo de contrapunto florido ternario. (En Torre Bertucci, José: *Tratado de Contrapunto...*, 1947, 2, p. 43), 778
- Ej. 379. Esquema de primera especie a tres partes, 779
- Ej. 380. Principios o finales en primera especie a tres voces, 781
- Ej. 381. Uso del VII del modo mayor y II del modo menor, 782
- Ej. 382. Disonancias reales entre las voces superiores, 782
- Ej. 383. Forma correcta de abordar las quintas y octavas entre la voz intermedia y superior, 783
- Ej. 384. Forma correcta de abordar las quintas y octavas entre la voz intermedia e inferior, 783
- Ej. 385. Posibilidad de abordar entre voces extremas una octava en la misma dirección, 784
- Ej. 386. Cifrado contrapuntístico a tres voces, 785
- Ej. 387. Finales para la primera especie a tres voces, 785
- Ej. 388. Contrapunto a tres voces primera especie, 785
- Ej. 389. Esquema de segunda especie binaria a tres partes, 789
- Ej. 390. Finales para la segunda especie binaria a tres voces, 790
- Ej. 391. Contrapunto segunda especie binaria a tres voces, 791
- Ej. 392. Calés Otero, Francisco: Ejemplo de contrapunto a tres voces segunda especie. (En Calés Otero: *Tratado de contrapunto* (Tablas de realización)..., 1997, p. 16), 792
- Ej. 393. Esquema de segunda especie ternaria a tres voces, 793
- Ej. 394. Finales para la tercera especie ternaria a tres voces, 794
- Ej. 395. Contrapunto segunda especie ternaria a tres voces, 795
- Ej. 396. Esquema de contrapunto tercera especie binaria a tres voces, 796
- Ej. 397. Esquema de contrapunto tercera especie ternaria a tres voces, 796
- Ej. 398. Finales para la tercera especie binaria a tres voces, 797
- Ej. 399. Finales para la tercera especie ternaria a tres voces, 798

- Ej. 400. Calés Otero, Francisco: Ejemplo de contrapunto a tres voces tercera especie binaria. (En Calés Otero: *Tratado de contrapunto* (Tablas de realización)..., 1997, 1, p. 18), 799
- Ej. 401. Contrapunto de tercera especie ternaria a tres voces, 800
- Ej. 402. Esquema de contrapunto cuarta especie binaria a tres voces, 801
- Ej. 403. Esquema de contrapunto cuarta especie ternaria a tres voces, 801
- Ej. 404. Acorde con séptima en penúltimo compás, 802
- Ej. 405. Finales para la cuarta especie binaria a tres voces, 804
- Ej. 406. Torre Bertucci, José: Ejemplo de contrapunto cuarta especie binaria. (En Torre Bertucci, José: *Tratado de Contrapunto*..., 1947, p. 86), 805
- Ej. 407. Contrapunto de cuarta especie ternaria a tres voces, 806
- Ej. 408. Quintas y octavas paralelas separadas por cambio intermedio de acorde, 809
- Ej. 409. Acordes con séptima a tres voces, 809
- Ej. 410. Final para la 1.^a mezcla a tres voces, 810
- Ej. 411. Contrapunto mezcla de especies, primera combinación, a tres voces, 810
- Ej. 412. Fórmulas para el compás de 22 en florido binario a tres voces, 811
- Ej. 413. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto mezcla de especies, florido binario a tres voces. (En Blanquer, Amando: *Técnica del contrapunto*, 1975, Anexo, p. 138), 813
- Ej. 414. Fórmulas rítmicas para el compás de 3/2 en florido ternario a tres voces, 814
- Ej. 415. Contrapunto florido ternario a tres voces, 815
- Ej. 416. Esquema de primera especie a cuatro voces, 818
- Ej. 417. Esquema de segunda especie binaria a cuatro voces, 818
- Ej. 418. Esquema de segunda especie ternaria a cuatro voces, 819
- Ej. 419. Esquema de tercera especie binaria a cuatro voces, 819
- Ej. 420. Esquema de tercera especie ternaria a cuatro voces, 820
- Ej. 421. Esquema de cuarta especie binaria a cuatro voces, 820
- Ej. 422. Esquema de cuarta especie ternaria a cuatro voces, 821
- Ej. 423. Calés Otero, Francisco: Ejemplo de contrapunto a cuatro voces primera especie. (En Calés Otero: *Tratado de contrapunto* (Tablas de realización)..., 1997, p. 30), 823
- Ej. 424. Torre Bertucci, José: Ejemplo de contrapunto primera especie. (En Torre Bertucci, José: *Tratado de Contrapunto*..., 1947, p. 118), 823
- Ej. 425. Dupré, Marcel: Ejemplo de contrapunto segunda especie binaria a cuatro voces. (En Dupré, Marcel: *Cours de Contrepoint*, 1938, 1, p. 30), 824
- Ej. 426. Dupré, Marcel: Ejemplo de contrapunto segunda especie binaria a cuatro voces. (En Dupré, Marcel: *Cours de Contrepoint*, 1938, 2, p. 30), 825

- Ej. 427. Torre Bertucci, José: Ejemplo de Cherubini sobre el uso de las blancas en la voz de redondas. (En Torre Bertucci, José: *Tratado de Contrapunto...*, 1947, p. 120), 826
- Ej. 428. Schoenberg, Arnold: Ejemplo de tercera especie binaria a cuatro voces. (En Schoenberg, Arnold: *Ejercicios preliminares de contrapunto*, 1990, 97, c, p. 203), 826
- Ej. 429. Contrapunto de tercera especie ternaria a cuatro voces, 827
- Ej. 430. Schoenberg, Arnold: Ejemplo de cuarta especie binaria a cuatro voces. (En Schoenberg, Arnold: *Ejercicios preliminares de contrapunto*, 1990, 98, d, p. 207), 828
- Ej. 431. Contrapunto de cuarta especie ternaria a cuatro voces, 829
- Ej. 432. Esquema de la 4.^a mezcla binaria a cuatro voces, 830
- Ej. 433. Esquema de la 4.^a mezcla ternaria a cuatro voces, 831
- Ej. 434. Finales para la 4.^a mezcla , binaria y ternaria, a cuatro voces, 831
- Ej. 435. Contrapunto mezcla de especies, cuarta combinación, a cuatro voces, 832
- Ej. 436. Contrapunto florido a cuatro voces, 834
- Ej. 437. Esquema de tolerancia en voces sucesivas, 838
- Ej. 438. Contrapunto florido a cinco voces, 840
- Ej. 439. Contrapunto florido a seis voces, 841
- Ej. 440. Dupré, Marcel: Ejemplo de contrapunto florido a siete voces. (En Dupré, Marcel: *Cours de Contrepoint*, 1938, 2, p. 39), 842
- Ej. 441. Torre Bertucci, José: Ejemplo de contrapunto florido a ocho voces de Dubois. (En Torre Bertucci, José: *Tratado de Contrapunto...*, 1947, p. 150), 844

Índice de ilustraciones

- Il. 1. Retrato de Joahann Joseph Fux, (1660-1741). [Anónimo], 32
- Il. 2. Portada de *Súmula de canto de órgano, contrapunto y composición vocal e instrumental y especulativa* de Marcos Durán, [posterior a 1510], 33
- Il. 3. Portada del libro *Declaración de instrumentos musicales* de Juan Bermudo, [1555], 37
- Il. 4. Bermudo: *Declaración de Instrumentos...*, [1555], lib. quinto, f. xxxiii, r., 40
- Il. 5. Portada de *Arte de Música Theorica y Práctica* de Francisco Montanos, [1592], 41
- Il. 6. Portada del capítulo de contrapunto dentro del tratado *Arte de Música theorica y práctica* de Francisco Montanos, [1592], 42
- Il. 7. Ejemplo de contrapunto, primera manera, un punto contra otro, del libro *Arte de música, theorica y practica* de Francisco Montanos, [1592], apartado “Contrapunto” p. 4, v, 44
- Il. 8. Ejemplo de contrapunto, segunda manera, dos figuras contra cada una del cantollano, del libro *Arte de música, theorica y practica* de Francisco Montanos, [1592], apartado “Contrapunto” p. 5, 44
- Il. 9. Ejemplo de contrapunto, tercera manera, cuatro figuras contra cada una del cantollano, del libro *Arte de música, theorica y practica* de Francisco Montanos, [1592], apartado “Contrapunto” p. 6, 45
- Il. 10. Introito para el día de la Ascensión, de un gradual boloñés, segundo cuarto del siglo XI, escrito sin tetragrama, en neumas adiastemáticos. Hoppin, Richard H.: *La Música Medieval*, Madrid, Akal, 2.^a ed., 2000, p. 72, 51
- Il. 11. Portada del libro *Il Transilvano* de Girolamo Diruta, 58
- Il. 12. Portada del libro *El Mellopeo Maestro* de Pedro Cerone , 60
- Il. 13. Cerone : *El Mellopeo y Maestro...*, 1613, ejemplo de contrapunto simple a semibreves, p. 574, 65
- Il. 14. Cerone : *El Mellopeo y Maestro...*, 1613, ejemplo de contrapunto disminuido para canto llano, p. 574, 66
- Il. 15. Presentación por Barbieri de la copia del *Tratado de cantollano, contrapunto y canto de órgano*. Autor Anónimo, 78
- Il. 16. Cubierta del libro *Fragmentos Músicos* de Pablo Nassarre, 93
- Il. 17. Cubierta del tratado *Musica Universal...*, de Pedro de Ulloa. 1717, 137
- Il. 18. Ulloa, Pedro.: Ejemplo de contrapunto a ocho voces. (En Ulloa, P.: *Música Universal...*, 1717, p.71), 145
- Il. 19. Ulloa, Pedro.: Ejemplo de ligaduras. (En Ulloa, P.: *Música Universal...*, 1717, p. 80), 149
- Il. 20. Formato de método para el estudio de la composición de Pedro Rabassa. (En Rabassa, Pedro: *Guía para los principiantes...*, ca. 1724-38, pp. 1-2), 158
- Il. 21. Cubierta del libro *Mapa Armónico Práctico* de Francisco Valls, 161

- Il. 22. Cubierta del libro *Diapasón Instructivo...* de Antonio Rodríguez de Hita, 198
- Il. 23. Cubierta del libro *Música canónica...*, de Juan Francisco de Sayas, 202
- Il. 24. Portada del *Diario de Madrid* del viernes 14 de octubre de 1796, núm. 288 p. 1173, 214
- Il. 25. Cubierta del libro *Del origen y reglas de la música...*, T. II, 1796, de Antonio Eximeno, 236
- Il. 26. Cubierta del libro *Del origen y reglas de la música...*, Libro Cuarto, T. II, 1796, de Antonio Eximeno, 237
- Il. 27. Cubierta del libro *Dialectos músicos...* de Francisco de Santa María, 288
- Il. 28. Portada de la primera página del *Tratado cuarto, De los contrapuntos* del libro *Dialectos músicos...*, de Francisco de Santa María, 288
- Il. 29. Posada de San José, antiguo Colegio de San José, siglo XVII. Cuenca. Lugar de trabajo de Pedro de Aranaz. (Foto: Luis Carlos Anzaldúa, Cuenca, julio de 2005), 310
- Il. 30. Cubierta del libro *Tratado completo de composición...*, 1807, de Pedro Aranaz, 313
- Il. 31. Cubierta del libro *Explicación [sic] del gran mapa armónico...*, 1829, de José Nonó, 349
- Il. 32. Cubierta del *Tratado teórico-práctico sobre el contrapunto*. 1815, de Joaquín Montero, 351
- Il. 33. Litografía de Virués Spínola, publicada en su obra *Geneuphonia...*, p. 1, 366
- Il. 34. Cubierta del libro *Cartilla Harmónica...*, 1824, de José Virués, 368
- Il. 35. Cubierta del libro *La Geneuphonia o generación de la bien-sonancia música...*, 1831, de José Virués, 376
- Il. 36. “El Artista”. Retrato de Ramón Carnicer. Madrid 1836. Monograma de Federico Madrazo, 378
- Il. 37. Retrato de Baltasar Saldoni y Remedo, 382
- Il. 38. Litografía en facsímil del manuscrito del canon a 4 voces compuesto por Rossini para la *Geneuphonia* de Virués. Firmado por Rossini el 22 de febrero de 1831, 383
- Il. 39. Portada del libro *Tratado de armonía y contrapunto o composición...*, 1824, de Miguel López Remacha, 405
- Il. 40. Portada del libro *Tratado de armonía y nociones generales de todas las especies de contrapunto libre...*, 1845, de Indalecio Soriano, 424
- Il. 41. Cubierta del *Tratado teórico práctico de armonía y composición* 1848, de Francisco Andreví, 434
- Il. 42. Cubierta del libro *Juegos Músicos o Método de Enseñanza Mútua [sic] para aprender la ciencia música en la parte teórica dividida en dos partes*. 1823, de Joaquín Sánchez de Madrid, 446
- Il. 43. Cubierta del libro *Método o Tratado abreviado de contrapunto y fuga*, 187?, de Carlos Poisot, 449
- Il. 44. Cubierta del *Museo Orgánico Español* de Eslava. Madrid [1854], 458
- Il. 45. Cubierta del tratado *La Geneuphonia de Virués*. Madrid [1831], 460
- Il. 46. Cubierta del tratado *Escuela de Armonía y Composición* de Eslava, 460
- Il. 47. Portada del *Tratado Segundo del Contrapunto y Fuga* de Eslava. Madrid, 1864, 2.^a ed. , 462

- Il. 48. Francisco Calés [fotografía], 541
- Il. 49. Tres ejercicios de contrapunto florido del alumno Fco. Javier Estrada, revisados por Calés. 1983-1984, 544
- Il. 50. Primera página del *Capítulo I, Normas Generales del Tratado de Contrapunto* de Calés. Primer borrador, 1959, 547
- Il. 51. Primera página del *Capítulo I. Normas Generales del Tratado de Contrapunto* de Calés. [s.f.] Último manuscrito, 547
- Il. 52. Cubierta del *Tratado de Contrapunto* de Calés, editado por Daniel Vega Cernuda, Madrid, Música Didacta, 1997, 548
- Il. 53. Primera página del *Capítulo I. Normas Generales del Tratado de Contrapunto* de Calés, ed. Daniel Vega Cernuda, Madrid, Música Didacta, [1977], 548
- Il. 54. José García Gago [fotografía], 591
- Il. 55. Carta original escrita por José García Gago a la Fundación Juan March. [s.f.]. [Ar. particular de José María García Plaja], 593
- Il. 56. Carta en la que se recomienda a García Gago para que elabore su *Tratado de Contrapunto*. Firmada por Juan Pich Santasusana el 8 de enero de 1971. [Ar. particular], 598
- Il. 57. Certificado que avala la capacidad y disciplina que García Gago tuvo desde su época de estudiante al terminar los estudios de armonía, contrapunto y fuga en la entonces Escuela Municipal de Música de Barcelona. (24 de octubre de 1944). [Ar. particular], 599
- Il. 58. Carta de respuesta a la solicitud para ingreso como miembro de la “Sociedad General de Autores de España”, Madrid, (28 de diciembre de 1942). Se distingue una nota manuscrita de García Gago en la parte inferior izquierda que dice: “Contestaron de Madrid 13-2-46”. [Ar. particular], 600
- Il. 59. Cubierta del libro *Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal* de José García Gago, Barcelona, Clivis, 1986, 601
- Il. 60. Amando Blanquer [fotografía], 636
- Il. 61. Amando Blanquer Ponsoda [izquierda], Luis Carlos Anzaldúa [derecha] [fotografía], 638
- Il. 62. Amando Blanquer en el salón de su piso, junio de 2004, 639
- Il. 63. Cubierta del libro *Técnica del Contrapunto* de Amando Blanquer, Madrid, Real Musical, [1975], 647

Índice de pistas en disco compacto: Curso integral de contrapunto severo

- Pista 1. Ej. 269. Fragmentos de notas que suman intervalos disminuidos y de 7.^a menor [véase p. 708]
- Pista 2. Ej. 272. Saltos sucesivos prohibidos [véase p. 709]
- Pista 3. Ej. 273. Saltos sucesivos permitidos [véase p. 709]
- Pista 4. Ej. 274. Prohibición melódica [véase p. 709]
- Pista 5. Ej. 279. Cantus Firmus [1] [véase p. 711]
- Pista 6. Ej. 279. Cantus firmus [2] [véase p. 711]
- Pista 7. Ej. 279. Cantus Firmus [3] [véase p. 711]
- Pista 8. Ej. 279. Cantus firmus [4] [véase p. 711]
- Pista 9. Ej. 279. Cantus Firmus [5] [véase p. 711]
- Pista 10. Ej. 279. Cantus Firmus [6] [véase p. 711]
- Pista 11. Ej. 281. C.f. en modo mayor natural [véase p. 712]
- Pista 12. Ej. 282. C.f. en modo menor natural [véase p. 712]
- Pista 13. Ej. 283. C.f. en modo menor melódico [véase p. 712]
- Pista 14. Ej. 296. Contrapunto a dos voces de primera especie, nota contra nota [para tenor y alto, en C] [véase p. 724]
- Pista 15. Ej. 296. Contrapunto a dos voces de primera especie, nota contra nota [para tenor y alto, en A] [véase p. 724]
- Pista 16. Ej. 296. Contrapunto a dos voces de primera especie, nota contra nota [para bajo y soprano en C] [véase p. 724]
- Pista 17. Ej. 303. Finales para la segunda especie binaria [véase p. 733]
- Pista 18. Ej. 304. Calés Otero, Francisco: Ejemplos de finales con síncopa [véase p. 734]
- Pista 19. Ej. 305. Zamacois, Joaquín, Ejemplo de contrapunto de segunda especie, de Beethoven [véase p. 735]
- Pista 20. Ej. 306. Salzer, Felix: Ejemplo de contrapunto de segunda especie [véase p. 735]
- Pista 21. Ej. 312. Finales para la segunda especie ternaria [véase p. 740]
- Pista 22. Ej. 313. Contrapunto a dos voces segunda especie ternaria [de L. C. Anzaldúa] [véase p. 740]
- Pista 23. Ej. 323. Finales para la tercera especie binaria [véase p. 746]
- Pista 24. Ej. 324. Calés Otero, Francisco: Ejemplo de la cuarta y sexta encubierta en la tercera especie [véase p. 747]
- Pista 25. Ej. 328. Salzer, Felix: Ejemplo de contrapunto de tercera especie binaria [véase p. 748]

- Pista 26. Ej. 329. Torre Bertucci, José: Ejemplo de contrapunto de tercera especie binaria [véase p. 749]
- Pista 27. Ej. 338. Finales para la tercera especie ternaria en 3/2 [véase p. 753]
- Pista 28. Ej. 339. Finales para la tercera especie ternaria en 3/2 ó 6/4 [véase p. 753]
- Pista 29. Ej. 340. Contrapunto de de tercera especie ternaria [de L. C. Anzaldúa] [véase p. 754]
- Pista 30. Ej. 347. Finales para la cuarta especie binaria [véase p. 759]
- Pista 31. Ej. 348. Contrapunto de cuarta especie binaria [de L. C. Anzaldúa] [véase p. 759]
- Pista 32. Ej. 349. Salzer, Felix: Ejemplo de contrapunto de cuarta especie [véase p. 759]
- Pista 33. Ej. 359. Finales para la cuarta especie ternaria [véase p. 766]
- Pista 34. Ej. 360. Contrapunto a dos voces cuarta especie ternaria [de L. C. Anzaldúa] [véase p. 766]
- Pista 35. Ej. 367. Finales para la quinta especie binaria o florido binario [véase p. 772]
- Pista 36. Ej. 368. Contrapunto florido binario a dos voces [de L. C. Anzaldúa] [véase p. 772]
- Pista 37. Ej. 369. Salzer, Felix: Ejemplo de contrapunto florido binario a dos voces [véase p. 773]
- Pista 38. Ej. 370. Zamacois, Joaquín: Ejemplo de contrapunto florido binario, de Beethoven [véase p. 773]
- Pista 39. Ej. 377. Finales para la quinta especie ternaria o florido ternario [véase p. 778]
- Pista 40. Ej. 378. Torre Bertucci, José: Ejemplo de contrapunto florido ternario [véase p. 778]
- Pista 41. Ej. 387. Finales para la primera especie a tres voces [véase p. 785]
- Pista 42. Ej. 388. Contrapunto a tres voces primera especie [de L. C. Anzaldúa] [véase p. 785]
- Pista 43. Ej. 390. Finales para la segunda especie binaria a tres voces [véase p. 790]
- Pista 44. Ej. 391. Contrapunto segunda especie binaria a tres voces [de L. C. Anzaldúa] [véase p. 719]
- Pista 45. Ej. 392. Calés Otero, Francisco: Ejemplo de contrapunto a tres voces segunda especie [véase p. 792]
- Pista 46. Ej. 394. Finales para la segunda especie ternaria a tres voces [véase p. 794]
- Pista 47. Ej. 395. Contrapunto segunda especie ternaria a tres voces [de L. C. Anzaldúa] [véase p. 795]
- Pista 48. Ej. 398. Finales para la tercera especie binaria a tres voces [véase p. 797]
- Pista 49. Ej. 399. Finales para la tercera especie ternaria a tres voces [véase p. 798]
- Pista 50. Ej. 400. Calés Otero, Francisco: Ejemplo de contrapunto a tres voces tercera especie binaria [véase p. 799]
- Pista 51. Ej. 401. Contrapunto de tercera especie ternaria a tres voces [de L. C. Anzaldúa] [véase p. 800]
- Pista 52. Ej. 405. Finales para la cuarta especie binaria a tres voces [véase p. 804]
- Pista 53. Ej. 406. Torre Bertucci, José: Ejemplo de contrapunto cuarta especie binaria [véase p. 805]
- Pista 54. Ej. 407. Contrapunto de cuarta especie ternaria a tres partes [de L. C. Anzaldúa] [véase p. 806]
- Pista 55. Ej. 410. Final para la 1.^a mezcla a tres voces [véase p. 810]

- Pista 56. Ej. 411. Contrapunto mezcla de especies, primera combinación a tres voces [de L. C. Anzaldúa] [véase p. 810]
- Pista 57. Ej. 413. Blanquer, Amando: Ejemplo de contrapunto mezcla de especies, florido binario a tres voces [véase p. 813]
- Pista 58. Ej. 415. Contrapunto florido ternario a tres voces [de L. C. Anzaldúa] [véase p. 815]
- Pista 59. Ej. 423. Calés Otero, Francisco: Ejemplo contrapunto a cuatro voces primera especie [véase p. 823]
- Pista 60. Ej. 424. Torre Bertucci, José: Ejemplo de contrapunto primera especie [véase p. 823]
- Pista 61. Ej. 425. Durpré, Marcel: Ejemplo de contrapunto segunda especie binaria a cuatro voces [véase p. 824]
- Pista 62. Ej. 426. Dupré Marcel: Ejemplo de contrapunto segunda especie binaria a cuatro voces [véase p. 825]
- Pista 63. Ej. 428. Schoenberg, Arnold: Ejemplo de tercera especie binaria a cuatro voces [véase p. 826]
- Pista 64. Ej. 429. Contrapunto de tercera especie ternaria a cuatro voces [de L. C. Anzaldúa] [véase p. 827]
- Pista 65. Ej. 430. Schoenberg, Arnold: Ejemplo de cuarta especie binaria a cuatro voces [véase p. 828]
- Pista 66. Ej. 431. Contrapunto de cuarta especie ternaria a cuatro voces [de L. C. Anzaldúa] [véase p. 829]
- Pista 67. Ej. 434. Finales para la 4.^a mezcla, binaria y ternaria, a cuatro voces [véase p. 831]
- Pista 68. Ej. 435. Contrapunto mezcla de especies, cuarta combinación, a cuatro voces [de L. C. Anzaldúa] [véase p. 832]
- Pista 69. Ej. 436. Contrapunto florido a cuatro voces [de L. C. Anzaldúa] [véase p. 834]
- Pista 70. Ej. 438. Contrapunto florido a cinco voces [de L. C. Anzaldúa] [véase p. 840]
- Pista 71. Ej. 439. Contrapunto florido a seis voces [de L. C. Anzaldúa] [véase p. 841]
- Pista 72. Ej. 440. Dupré, Marcel, Ejemplo de contrapunto florido a siete voces [véase p. 842]
- Pista 73. Ej. 441. Torre Bertucci, Ejemplo de contrapunto florido a ocho voces de Dubois [véase p. 844]

Índice onomástico

A

Adam de la Halle, 639
Adrados, Francisco, 543
Agustín, A. san, 46, 204, 283, 859-60
Albéniz, Isaac, 523
Albrechtsberger, Johann Georg, 72, 73, 21, 535
Alembert, J.-B., *Le Rond d'*, 220, 223, 225-26, 292, 293, 860
Algueró, Augusto, 592
Alís, Román, 592
Alonso Bernaola, Carmelo, 641
Ambrosio, san, 198, 860
Andreví, Francisco, 375, 381, 434, 434-44, 863
Anglelo, 190
Anglés, Higinio, 41, 185, 187, 860
Anzaldúa González, Luis Carlos, 310, 638
Apolo, 218
Aranaz y Vides, Pedro, 25, 309-14, 316, 318-25, 327-36, 341-42, 344, 411, 862-63
Arín, 594
Aristógeno de Tarento, 261, 266, 278, 279
Aristóteles, 46, 198, 860
Arizcuren, Elías, 543
Arteaga, Esteban, 641
Asins Arbó, Miguel, 636
Asioli, Bonifacio, 446, 447, 466
Averroes [latinización del nombre árabe Ibn Rushd], 198

B

Baccheo, 114, 289,
Bach, Johann Sebastian, 350, 535, 537, 546, 596, 605, 650, 761, 847
Bacheo, 114
Bachini [Banchini], Chiara, 543
Bailón [compositor], 156
Balderrama, Juan [Juanito], 641
Barasoain, Julve Manuel, 26, 505
Barbieri, Francisco Asenjo, 78, 79, 93, 200, 302
Barce, Ramón, 385, 638
Barter, Joan, 155
Barvier [Barbier], Charles [antecesor del sistema Braille], 525

Bazin, F., 72
Beda, 198
Beek, Andrew van der, 543
Beethoven, Ludwing van, 385, 535, 735, 773
Belda Cantavella, Jaime, 546
Bellermand, Heinrich, 72
Benedito, R., 603
Bermúdez, Gregorio Santiso, 111, 112, 152, 153, 162, 198, 298
Bermudo, Juan, 32, 33, 36, 37, 38, 39, 40, 46, 47, 75, 76, 83, 87, 129, 153, 161, 198, 206, 310, 859-60
Bernaola, véase Alonso Bernaola, Carmelo.
Bernardo, san, 304, 198
Bertelin, A., 535, 537
Blanquer Ponsoda, Amando, 19, 20, 24, 38, 39, 72, 99, 102, 118, 128, 444, 499, 597, 636-38, 640, 645-70, 672, 674-77, 679, 680, 682-85, 687-90, 692-95, 722, 734, 756, 770, 813, 822, 846, 847, 865-71, 874-75
Boecio, 79, 83, 85, 86, 153, 159, 186, 198, 279, 283, 310, 859-60
Bonastre, Francesc, 156, 157, 161-163, 310, 434
Borobia, Cetina, Ramón, 26, 505-09, 511, 513, 864
Bossuet, 298
Bougeant, [Padre], 262
Braille, Luis, 524, 525, 527, 532
Brawn, Roberto, 543
Brocarte de la Cruz Antonio, 111-22, 162, 198
Bussler, 72

C

Cabanillas, José, 595, 604
Cabañas Alamán, Fernando, 309, 310
Cabazza, Manuel, 269
Cabezón, Antonio, 595, 604
Cacio, Remon de [Prof. de Fernand Estevan], 76, 77
Calés Otero, Francisco, 19, 20, 27, 31, 33, 38, 72, 102, 111, 118, 128, 132, 168, 172, 175, 182, 249, 250, 444, 451, 497, 499, 508, 540-49, 550-59, 560-69, 570-71, 573-79, 580-86, 588, 590, 597, 640-41, 646-47, 693, 707, 721-22, 734, 736, 757, 782, 816, 817, 846, 865-71, 874
Calés Pina, Francisco, 540

Calvo Manzano, Antonio, 277
 Carducci, 639
 Carl Schachter, 74
 Carlomagno [Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico], 50, 52
 Carlos [Archiduque de Austria], 155, 162
 Carnerero, José María [célebre escritor del siglo XIX] 382
 Carnicer, Ramón, 375, 378, 381, 411, 457, 459, 863
 Carra, Manuel, 545
 Carreira, Xoán M., 301
 Castilla, Alfonso de, 34
 Catel, Charles-Simon, 374, 383, 403, 404, 405, 406, 411, 634, 863
 Celebidache, Sergio, 637
 Cerone, Pedro, 21, 22, 36, 42, 60-62, 64-70, 87, 102, 113-14, 121-24, 127, 153, 156, 159, 163, 185-86, 189, 190, 198, 206, 210-11, 283, 293, 310, -14, 314, 355, 367, 414, 464-65, 859-60, 863
 Cervenca, Bruno, 74
 Cicerón, 46
 Cirilo González, Luis, 153, 162, 859, 861
 Clari, Giovanni Carlo María, 235
 Cleonidas, *véase* Euclides.
 Climent i Barber, Josep, 156
 Colet, 466
 Colonia, Franco de, 604
 Coma y Puig, Miguel, 208, 859
 Combarieu, J. L., 608
 Comes y Puig, Bernardo, 159, 160, 859, 861
 Complá, 411
 Corelli, Arcángelo, 235
 Correa de Araujo [Arauxo], Francisco, 87-89
 Coussemaker, Bervert, 550
 Cruz Brocarte, 69, 89
 Cueba, Francisco de, 41, 42
 Cullin, Oliver, 56

Ch

Chailley, Jacques, 639
 Cherubini, Luigi, 72, 466, 535, 537, 595, 612, 614, 631, 632, 826
 Chiantore, Luca, 58

D

Darío Cordero, 78, 79
 Darwin, Carlos, 644
 De la Fuente, José, 310, 859, 861

De la Rosa, Andrés, 162
 Dechales, 190
 Des Prés, Josquin, *véase* Josquin des Prés.
 Didymo, 266, 278
 Diruta Girolamo, [Mancini], 58, 59
 Doyague, 411, 505
 Draeseke, F., 72
 Dubois, Théodore, 72, 506, 535, 537, 595, 631, 642, 864
 Dufay, Guillaume, 603
 Duppre, Marcel, 639, 535, 537, 642, 824, 825, 842

E

Escobedo, B., 604
 Escorihuela, Isidro, 156, 310
 Escribano, María, 546
 Escudero García, M^a Pilar, 76, 77, 858
 Eslava, Bonifacio, 479
 Eslava, Hilarión, 19, 26, 38, 102, 111, 196, 443, 456-91, 493-99, 500-01, 506-07, 535, 594, 596, 604, 639, 647, 857, 864-70, 873-74, 871
 Españolito, el, 505
 Espiteri, Antonio, 543
 Estevan, Fernand, 19, 75-77
 Estrada, Francisco, J., 543-45
 Euclides, 198, 261, 276
 Euler, L., 217, 220, 221, 227, 235, 263, 266
 Eximeno y Pujades, Antonio, 210-12, 214-16, 218-23, 225-32, 234-61, 264-65, 268-82, 287, 341, 350-52, 354-55, 361, 374, 411, 420, 505, 511, 546, 603, 860-61, 863

F

Falla, Manuel de, 164, 523, 524
 Falomir, Miguel, 636
 Faure, Gabriel, 535
 Feijóo [Benito Jerónimo], 184
 Fenaroli, 595
 Fernández de Marranillo, Joseph, 125
 Fernández, Isabel, 32
 Fernando VII, 345
 Fétis, François-Joseph, 72, 211, 287, 460, 466, 506-07, 535, 860, 864
 Flecha, Mateo, 595
 Fogliani, 279
 Fontanilla, 594
 Forner, Johannes, 22, 30, 35, 56, 57, 74, 550, 603
 Forte, Allen, 28, 29, 105

Franquino, Gáforo, 198, 206
 Franquito, Vicente, 860
 Fubini, Enrico, 21, 56
 Fux, Johann Joseph, 31-34, 45, 59, 60, 64, 65, 72-74, 96, 97, 129, 248, 271, 272, 350, 367, 449, 465, 506, 507, 521-22, 535, 537, 550, 595, 614, 616, 699, 743, 858, 863

G

Gabriela, Andrea, 604, 630
 Gaffurio [Gáfori], Franchino, 276
 Galán [compositor], 156
 Galán, Jesús, 32, 33, 34
 Galileo, 217, 220, 234
 Gandullas [el organista], 218, 221, 222, 225
 Ganter, Claus, 21, 72, 73
 García, Calvo, A., 563
 García Gago, José, 19, 26, 28, 38, 72, 102, 184, 444, 449, 592-94, 596-99, 600-35, 644, 865-71, 873
 García Lorca, Federico, 545
 García Pérez, Amaya Sara, 550
 García Plaja, José María, 591, 592, 593, 596
 García Torres, Evaristo, 523, 864
 García, Francisco Javier [El Españolito], 411, 421, 424, 863
 Gárdony, Z., 72
 Garlandia, Juan, 550, 603
 Gaudencio, 265
 Gavagnach, Sánchez, 534
 Gedalge, André, 30, 31, 448, 506, 534, 864
 Gevaert, F. A., 534, 603
 Gil, Luis, 543
 Gilbert, Steven, 28, 29, 105
 Ginebrino, 217, 220
 Gómez Amat, Carlos, 345, 424, 505
 Gómez Calleja, Juan Francisco, 112
 Gómez Muntané, M^a del Carmen, 54
 Gómez, Antonio [Discípulo del Españolito], 424
 Gomis, 411
 González Acilo, Agustín, 546
 González de Valdivia, Bartolomé, 112
 González, Luis Cirilo, 153, 162, 859
 Gossec, François-Joseph, 374
 Goudimel, Claude, 493, 507
 Granada, Luis de, 198
 Gregorio, san, 198, 298, 860
 Griesbacher, P., 72
 Guerrero, Francisco, 604

Guido de Arezzo, [Arentino, Aretino], 46, 83, 153, 159, 198, 283, 298, 310, 347, 463, 603, 859-60, 863
 Gurbindo, Fermín, 546
 Gutiérrez, Francisco Antonio, 211, 212, 215-16, 222, 230, 238, 261, 268-69
 Guzmán, Jorge de, 121, 122, 124, 151, 310

H

Haller, Michael, 72
 Hassler, H. L., 604
 Haüy, Valentín [antecesor del sistema Braille], 525
 Haydn, Joseph, 350, 383
 Heredia de Aguilera, 156
 Hernández Medrano, Humberto, 26, 695, 874
 Hernández, Blas, 377, 407-13, 415-23, 862-63
 Hieronymo Talamantes, 41
 Honegger, Arthur, 546
 Hoppin, Richard H., 29, 48, 49, 51, 54, 55
 Hothby, J., 550
 Hucbaldo, 56

I

Indy, Vincent d', 534, 535
 Irazzo, Agustín, 215, 218, 219, 223, 225
 Iriarte, Tomás de, 863
 Isidoro, san, 79, 115, 198, 860

J

Jadassohn, Salomón, 19, 72, 535
 Jeppesen, Knud, 19, 56, 57, 72, 639, 858
 Jiménez, Ramón, 640
 Josquin des Prés, 43, 84, 493, 507, 603, 649, 704
 Juan Bautista, san, 298
 Juan XXII [Papa], 198

K

Kastner, J. G., 535
 Kirker, Atanasio, 190, 198, 217, 220, 231
 Kirnberger, Johann Philipp, 19, 21, 71, 72, 605
 Kirquero, 283
 Kirth, E., 72
 Kistler, C., 72
 Koechlin, Charles, 72, 535, 537, 546, 595, 632, 639, 642
 Korsakov, Rimsky, 534
 Krehl, Stephan, 72, 506, 535, 605, 864
 Krenek, Ernst, 602

Kufferath, 639
Kühn, Clemens, 28

L

Lambert, Alan, 217, 223
Lambert, Juan, 543, 592
Lasso [Lassus], Orlando de, 77, 493, 543, 603, 650, 704
Lasso de la Vega, Francisco, 543
León III [Papa], 50
León Tello, Francisco José, 36, 37, 46, 79, 550, 636
Léonin, 649
Lesur, Daniel, 636
Ligeti, György, 28
Ligués, Pedro, 380
López Calo, José, 405
López Remacha, Miguel, 367, 405, 406, 407, 862-63
Lorente, Andrés, 89, 151, 156, 189-90, 198, 206, 283, 310, -15, 465, 859, 860
Lozano, Antonio, 864
Ludovicus, 31

LI

Llorens Cisteró, 33, 46
Llorente, *véase* Lorente

M

Machaut, Guillaume de, 639, 652
Marco, Tomás, 546, 637
Marcos Durán, Domingo, 19, 20, 32-36, 47, 75, 76, 80, 129, 309
Marcos y Navas, Francisco, 283, 284, 451, 633, 860-61
Marcos, Juan, 32
Marencio, Luca, 639, 652
Mariner, Sebastián, 543
Martín Moreno, Antonio, 156, 269
Martín y Coll, Antonio, 151-52, 198, 286, 859
Martín, Felipe de 153, 859, 860
Martín, Vladimiro, 543
Martínez de Bizcargui, Gonzalo, 75, 83, 87
Martínez, Joaquín, 162, 112
Martínez, Tomás Gaspar, 93
Martini, Juan Bautista [Padre], 72, 210-11, 222, 229, 264-65, 268-72, 274-77, 279-80, 293, -19, 465, 603-04, 614, 861, 863
Mateo, san, 283
Matheson, 31

Mattei, S., 535
Max, A. B., 72
Maço de la Madriz, Cristóbal, 41, 42
Merino de Soto, 113
Messiaen, Oliver, 535, 636, 638, 643
Meza, Alejandro, 527
Midas, 218
Miró, Adrián, 637, 638, 645
MitjanaRafael, 122, 151, 200, 859
Mizler, L. [Traductor de la obra de Fux], 31
Monserrat [Monserrate], Andrés de, 29, 83, 86, 159, 198, 859
Montanos, Francisco de, 32, 33, 41-47, 75, 76, 87, 129, 151, 185, 186, 190, 198, 309, 464-65, 859, 860
Montero, Joaquín, 350-65, 862-63
Monteverdi, 652
Morales, Cristóbal, 464, 493, 595, 604
Moreggi, Ángel, 400
Moreno Sabio, Miguel, 546
Moreno, Emilio, 543
Moretti, Conde de, 400, 444, 446-47
Moriggi, Ángel, 444-48
Moszkowsky, 523
Motte, Diether de la, 22, 43, 74, 770
Moya [uno de los teóricos en que se basa Antonio Brocarte], 114
Mozart, 383, 641
Müller Blattau, 72
Muris, Juan de, 550, 604
Músico sin vanidad, 218, 219, 220, 223, 225

N

Nagenti, Leopoldo, 636
Nanini, 235
Nasarre, Pablo, 25, 89, 93-99, 100-07, 109-11, 113, 119-20, 122, 148, 151-52, 156, 160, 185, 189, 190, 198, 200, 206, 210-11, 283, 286, 292, 314, 328, 367, 411, 465, 493, 706-07, 859-61, 863
Navarrete, Ana María, 543
Navas, Francisco de, 122
Net, Blas, 592
Newton, Isaac, 226
Nicola Vicentino, 57
Nicolau, Antonio, 534
Nommick, Yvan, 164
Nonó, José, 345-49, 420, 862-63
Nunéz, Faustino, 541-42

O

Ockeghem, J., 603, 649
 Odón de Cluny, 56
 Olazábal, Tirso de, 277
 Olivares [Olibares], Juan [Francisco], 310, 333, 314, 335, 413
 Oliver, Ángel, 546
 Oráa [General], 380
 Ordóñez, Alonso, 32
 Ortiz, Diego, 75, 83, 84
 Osuna, Duquesa de, 345
 Otero, Franciscio, 546
 Otgero de Saint-Armand, 56

P

Padilla, Mercedes, 543, 546
 Padrós, David, 28
 Padua, Marchettus de, 550
 Paduano, Marcheto, 198
 Pagola, 594
 Paisiello de Cimaroso, 225
 Palau, Manuel, 636
 Palestrina, Giovanni Pierluigi, 31, 72, 73, 77, 156, 235, 271, 282, 464, 493, 603, 650, 704
 Paolucci, 72
 Parada y Barreto, José, 366, 382
 Patiño, 156
 Paz, Manuel de, 209
 Pedrell, Felipe, 113, 122, 160, 859
 Pedro Rodrigo [Prof. de Ventura Roel del Río], 184
 Penderecki, Krzysztof, 27, 602
 Pérez de Calderón, Manuel, 297-98
 Pérez, Ginés, 156
 Pérez Martínez, Vicente, 25, 156, 283, 297, 301, 302
 Pergolesi, Giovanni Battista, 235, 383
 Pérotin, 649
 Petelin, J., 604
 Petrassi, Goffredo, 637
 Pinilla, Enrique, 546
 Piñero, García, Juan, 541, 637
 Piston, Walter, 22, 74, 736
 Pitágoras, 46, 79, 198, 216, 217, 220, 232, 234, 278-79, 859-60
 Platón, 860
 Plé de Caussade, Simone, 636, 643
 Plutarco, 153, 859
 Podio, Guillermo del, 36, 75, 83, 86, 87

Poisot, Carlos, 449-52
 Porsile, Giuseppe, 155, 162, 859
 Porta, Costanzo [discípulo de Willaert], 57
 Preciado, Dionisio, 112-13, 458, 459
 Prosdocius de Beldemandis, 35
 Prout, Ebenezer, 535
 Puche, Sofia, 592
 Puerta, Rafael, 543
 Puerto, Diego del, 75, 76, 82
 Pueyo, Salvador, 592

Q

Queralt, Francesc, 434, 863
 Quintana, Joan, 434
 Quintiliano, 262

R

Rabassa, Pedro [Pere], 154-56, 158, 859
 Radonsky, James, 345, 349
 Rameau, Jean-Philippe, 190, 217, 220-21, 223, 226-27, 235, 293, 345, 347, 367, 371, 634, 859-60, 860
 Ramoneda, Ignacio, 286
 Ramos de Pareja, Bartolomé, 75, 81, 83, 266, 278-79
 Randel, Michel, 374
 Ratez, E., 535
 Reese, 603
 Reicha [Reycha], Antonio, 383, 460, 462-63, 466
 Richter, Ernst Friedrich, 72, 367, 520, 535, 595, 605
 Riemann, Hugo, 72, 472, 534
 Rimsky Korsakoff, Nicolai, 535
 Rocha Barral, Isabel, 546
 Rodrigo, Joaquín, 641
 Rodríguez de Hita, Antonio, 187-97, 189, 191, 195, 197, 411, 859, 861, 863
 Rodríguez, Albert Rafael, 524, 525, 527, 529, 533
 Roig, Nicolás Pascual, 860-61
 Romero de Ávila, Gerónimo, 197, 199, 209, 860-61
 Romero, Joaquín, 445, 453, 454, 455
 Romero, María del, 107
 Roseto, Blas, 159, 190, 198, 859
 Rossini, Gioachino-Antonio, 366, 381, 383, 455
 Roxas y Montes, Diego de, 150, 197, 198, 199, 309, 860-61
 Rubio, Lisardo, 543
 Rubio, Samuel [Padre], 42, 83, 639
 Ruipérez, Martín, 543
 Ruisánchez, Natalia, 209, 284, 299
 Ruíz Tarazona, Andrés, 350

S

Sachi [Padre], 263, 266
 Sala, Nicola, 535, 537
 Salado, Joseph, 152-54, 162, 859
 Saldoni, Baltasar, 150, 200, 211, 228, 309, 366, 378, 380, 382, 407, 459
 Salinas, Francisco, 46, 75, 127, 190, 464, 604, 860-61, 863
 Salzer, Felix, 22, 28, 74, 105, 725, 727-28, 731, 735, 745-46, 748, 759-60, 773, 786, 848
 Sánchez de Madrid, Joaquín, 444-46
 Sanctus, C de, 72, 535
 Sanhuesa Fonseca, M., 122, 151, 197, 200, 208, 211, 225, 287, 302
 Santa María [Santamaría] y Fuentes, Francisco, 287-90, 292-93, 287, 295, 341, 362
 Santa María, Tomás de, 20, 75, 84, 85, 659
 Santasusana, Juan Pich, 592, 597, 598, 601, 602
 Santiso Bermúdez, Gregorio, 111-12, 152-53, 162, 861
 Sayas, Francisco de, 197, 200, 202, 203, 204, 206, 207, 860-61
 Scarlatti, D., 350
 Schenker, Heinrich, 28, 72, 105, 385, 731, 745
 Schoenberg Arnold, 616, 703, 743, 826-28, 858
 Scholz, B., 72
 Schroeder, Jaap, 543
 Schumann, R., 28
 Schütz, H., 604
 Scorpioni [Padre], 271
 Scoto, Gaspar, 190
 Searle, Humphrey, 74
 Secanilla, Francisco, 459
 Sechter, 72
 Senfl, 493
 Sérieyx 523
 Serrano Velasco, Ana, 184-85, 199, 208, 210, 286
 Serrano, Isabel, 543
 Severino, 198
 Sevillano Cuevas, Jesús [Prof. de contrapunto y fuga], 546
 Shachter, Carl, 28
 Soler, Antonio, 411, 534, 595, 604, 863
 Solís, Bernardo de, 122
 Soriano Fuentes, Indalecio, 424-33, 506, 862-64
 Stevenson, R., 211
 Stuurop, Alda, 543
 Subías, Jaume, 155
 Subirá, José, 41, 187, 211, 456, 459

T

Talesio, 859
 Tallis, 493
 Tapia, Numantino, 860
 Tartini, Giuseppe, 217, 220, 221, 223, 227, 235, 264, 293, 367, 860, 863
 Telemann, Georg Philipp, 31
 Tello, 156
 Thorre ["Doctor"], 198
 Tinctoris, Johannes, 28, 56, 57, 604, 650
 Tintore, Ivan, 68
 Tittel, E., 72
 Toch, Ernst, 30, 164
 Tolomeo, 278
 Torre Bertucci, José, 72, 103, 181, 251, 440, 498, 535, 630, 695, 710, 749, 778, 805, 823, 825, 826, 844, 866
 Torres, José [Joseph], 93, 155, 211, 228, 859, 864
 Tosca, Mascó, Tomás Vicente, 124-36, 166, 178, 185, 198, 283, 309, 860
 Tovar, Antonio [Prof. de la Universidad Complutense] 543
 Tovar, Francisco, 42, 75, 83, 87
 Travería, Daniel, 297, 299, 300, 861
 Turina, Joaquín, 517, 518, 519, 521, 522, 523, 864

U

Ubolico, Nicolás, 198
 Ulloa, Pedro de, 136-38, 140-50, 185, 198, 309, 860
 Unamuno, Miguel de, 595
 Urpí, M., 161-63
 Urtasun de Yrarraga, Miguel, 302, 303, 304

V

Vado, Juan de, 156
 Valls, Francisco, 111, 150, 152, 154-55, 161-64, 166-84, 194, 196, 290, 309, 859, 861
 Vanidoso sin música, el, 223, 227
 Vargas, Urban de, 156
 Veana [compositor], 156
 Vega Cernuda, Santos Daniel, 19, 24, 26, 27, 31, 72, 542-43, 545-49, 550, 588, 597, 693, 707
 Ventura Roel del Río, Antonio, 184-86, 190, 859-61
 Victoria, Tomás Luis de, 77, 464, 493, 595, 604, 650, 704
 Villa Rojo, Jesús, 546
 Villalba, López, 541

Villar, Francisco, 543
Villasagra, Pedro de, 208
Villegas [fuente de Diego de Roxas], 198
Virués y Spínola, José Joaquín, 19, 20, 366-80,
382-99, 400-04, 406, 410, 445, 451, 453,
455, 459-60, 497, 634, 862-63
Vitry, Felipe de, 550

W

Wachs, P., 535
Weber, 72
Wilbrandt, Jürgen, 22, 30, 35, 550, 603
Willaert, Adrian [Prof. de Gabrieli y Zarlino],
57, 630
Wissmer, Perre, 636
Wolf, J., 603

Z

Zamacois, Joaquín, 72, 534-36, 538-40, 592,
594, 606, 734-35, 773, 864
Zarlino, Gioseffo, 57, 127, 153, 163, 279, 292,
309, 629-30, 859
Zimmermann, 595